



Une ontologie du quatuor à cordes : philosophie de la musique pour quatre instrumentistes

Camille Prost

► To cite this version:

Camille Prost. Une ontologie du quatuor à cordes : philosophie de la musique pour quatre instrumentistes. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2014. Français. NNT : 2014LIL30058 . tel-01176384

HAL Id: tel-01176384

<https://theses.hal.science/tel-01176384>

Submitted on 15 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Lille 3, Département de Philosophie
UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage »
Ecole doctorale Sciences de l'homme et de la société

Camille PROST

Une ontologie du quatuor à cordes.
Philosophie de la musique pour quatre instrumentistes

Thèse pour obtenir le grade de docteur en philosophie de l'Université de Lille 3
préparée sous la direction de M. le Professeur Bernard Sève
et soutenue publiquement le 15 décembre 2014

Le jury est composé de :

M. Frédéric de Buzon (Professeur, Université de Strasbourg), rapporteur
M. Franck Chevalier, altiste du Quatuor Diotima
M. Francis Courtot (Maître de conférences, Université Lille 3)
M. Jerrold Levinson (Professeur, University of Maryland)
Mme Danièle Pistone (Professeur, Université Paris IV), rapporteur
M. Bernard Sève (Professeur, Université Lille 3), directeur de thèse

Université Lille 3, Département de Philosophie
UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage »
Ecole doctorale Sciences de l'homme et de la société

Camille PROST

Une ontologie du quatuor à cordes.
Philosophie de la musique pour quatre instrumentistes

Thèse pour obtenir le grade de docteur en philosophie de l'Université de Lille 3
préparée sous la direction de M. le Professeur Bernard Sève
et soutenue publiquement le 15 décembre 2014

Le jury est composé de :

M. Frédéric de Buzon (Professeur, Université de Strasbourg), rapporteur
M. Franck Chevalier, altiste du Quatuor Diotima
M. Francis Courtot (Maître de conférences, Université Lille 3)
M. Jerrold Levinson (Professeur, University of Maryland)
Mme Danièle Pistone (Professeur, Université Paris IV), rapporteur
M. Bernard Sève (Professeur, Université Lille 3), directeur de thèse

Remerciements

Je remercie très chaleureusement Bernard Sève, pour ses conseils si précieux et la confiance qu'il a accordée à mon travail. Cette thèse est synonyme d'une très belle collaboration, mon estime et ma reconnaissance sont immenses.

Je remercie les membres du jury : Frédéric de Buzon, Franck Chevalier, Francis Courtot, Jerrold Levinson et Danièle Pistone.

Merci à Marianne Massin qui a été présente de la préparation des oraux du contrat doctoral à la dernière année ; son expérience, ses remarques toujours justes ainsi que son sourire et sa bonne humeur m'ont beaucoup apporté durant ces trois années.

Merci à mes collègues doctorants et docteurs de l'Université de Lille 3 et, tout particulièrement, à Justine, Ophélie, Stéphane, Edouard et Marion qui m'ont apporté leur soutien et ont distillé leurs conseils avisés entre thés verts et menthe à l'eau. Les conversations plus ou moins philosophiques du bureau A3.380 me manqueront.

Merci aux équipes de l'UFR de philosophie, du laboratoire STL et de l'Ecole Doctorale, enseignants et personnel administratif, pour leur efficacité et leur disponibilité.

Merci à tous les mélomanes, amoureux du quatuor et aux quartettistes qui ont croisé mon chemin. Chacune de ces rencontres a ponctué mon itinéraire philosophique et musical et l'a, d'une certaine manière, orienté. Je tiens ainsi à remercier Bernard Fournier, Marc Coppey, Franck Chevalier du quatuor Diotima, Philippe Bernhard du quatuor Modigliani, Gabriel Richard du quatuor Thymos, Julian Boutin du quatuor Béla, Raphaël Merlin du quatuor Ebène ainsi que les membres du quatuor Voce et la chanteuse Kyrie Krismanson.

Merci aux deux compositeurs qui ont accepté de me parler de leur œuvre pour quatuor : Alireza Farhang -je n'oublierai pas que j'ai rencontré, grâce à lui, les membres du Kronos Quartet - et Salim Dada.

Merci à Christophe Coin pour le prêt de la partition de l'œuvre surprenante d'Antoine Reicha intitulée *Ouverture générale pour les séances des quatuors*.

Merci à Günter Siefert pour m'avoir ouvert les portes de son atelier de lutherie dijonnais, pour m'avoir fait partager les joies de ce métier fascinant et m'avoir parlé des grands maîtres de Crémone avec passion.

Merci à mes collègues de l'Opéra de Lille qui ont vite compris que mes heures à l'Opéra contribuaient à mon équilibre personnel.

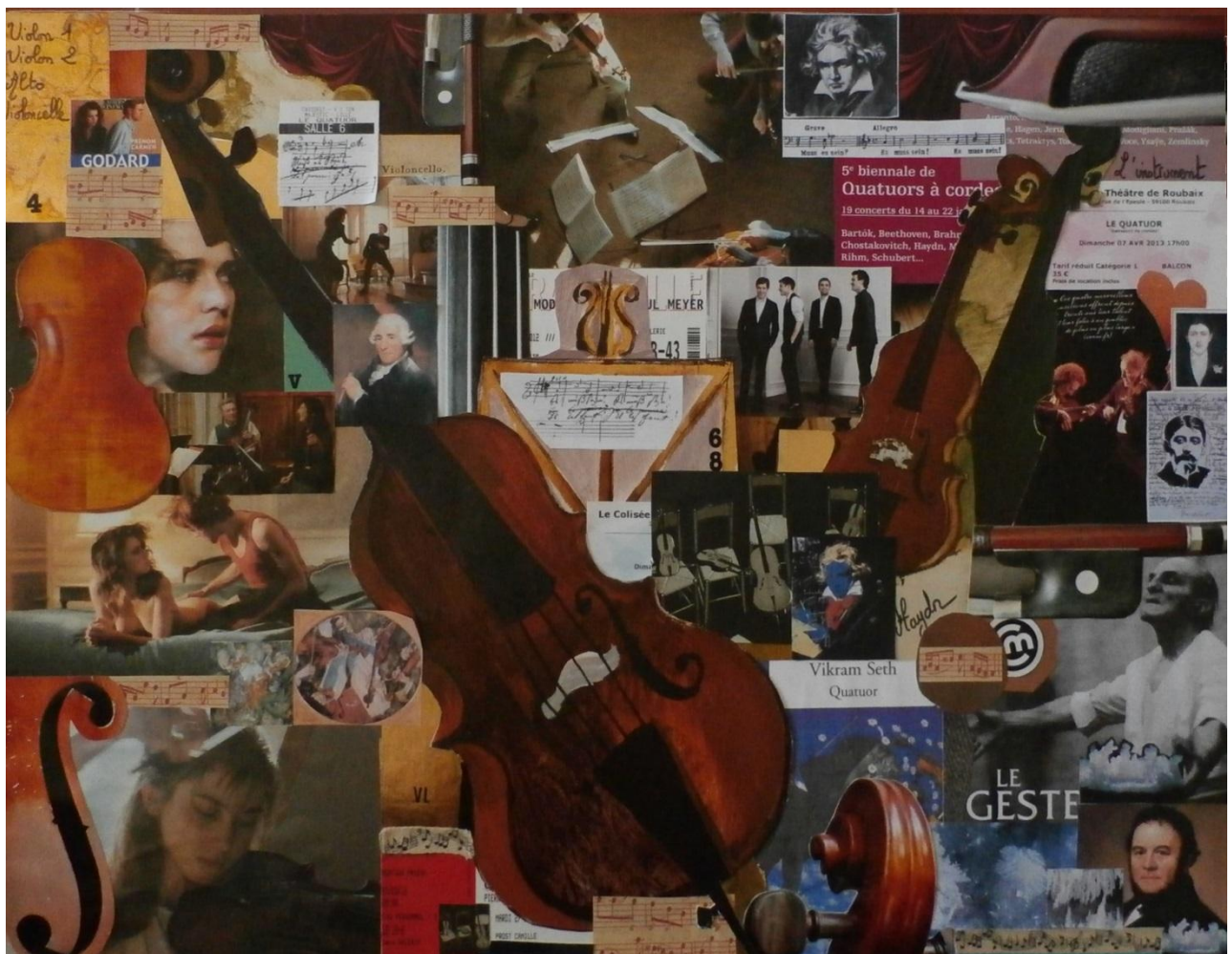
Un grand merci à Michel, Gisèle et bien sûr Pierre pour leurs relectures attentives, leurs conseils et leur investissement.

Un très grand merci à mes amis, tout particulièrement à Antoine sans qui l'idée d'un entretien filmé n'aurait pas vu le jour, mais aussi, bien évidemment à Mathilde et Léo, Bénédicte, Joséphine, Carole, Luc et Judith. Leur soutien sans faille me touche.

Et puis un immense merci à toute ma famille, avec une pensée toute particulière à mes parents, mon frère Adrien qui a su faire nôtre l'adage *Mens sana in corpore sano*, mes grands-parents, Joëlle, Corinne et Rob, Andrée-Anne.

Merci à tous ceux qui ont contribué à ce travail de près ou de loin.

Enfin, à Jean-Baptiste, merci.



Quartet, © Camille Prost 2014
Collage, 50 X 65 cm

INTRODUCTION

Une philosophie de l'instrument à cordes frottées

Ce travail présente, de prime abord, une philosophie de l'instrument à cordes frottées. Il s'inscrit dans le sillage des travaux actuels sur l'instrument de musique en philosophie, qui visent à revaloriser l'instrument, en insistant notamment sur sa matérialité et son ancrage physique et corporel. Comment penser l'instrument philosophiquement ? Il s'agit, avant toute chose, de porter son attention sur la source sonore, sur les spécificités timbrales et sur l'investissement corporel que le jeu implique ; l'instrument *éprouve* et *altère* les corps. Trois exemples suffiront à le démontrer. Peter Szendy, dans *Membres fantômes*¹, montre ainsi comment la musique façonne et construit des corps, comment l'interprétation donne naissance à des membres, parfois monstrueux, par *effictions*. Jerrold Levinson propose, quant à lui, de faire entrer « les moyens d'exécution » dans la structure essentielle de l'œuvre musicale, l'instrument jouant ainsi un rôle décisif dans l'identité-même de la pièce². Il met également en lumière, dans son article « l'instrument de musique : réflexions sur le geste, l'écoute et la création³ », l'influence de l'instrument dans l'activité compositionnelle et dans la réception des œuvres. Bernard Sève, enfin, dans *l'Instrument de musique, une étude philosophique*⁴, franchit un pas de plus en plaçant l'instrument au cœur de la pensée philosophique. Il en fait la condition organologique de la musique. C'est un fait, la philosophie de la musique ne peut plus aujourd'hui ignorer l'instrument.

Le présent travail est donc enrichi de rêveries autour du bois, de son odeur, du toucher d'un verni, du frottement de l'archet sur les cordes. C'est une pensée qui s'est nourrie des nuages blancs formés par la poussière crayeuse et poisseuse de la colophane, de la forme de la caisse de résonance, de ses chaudes nuances de bruns, des lignes sinueuses des veines du bois, du rapport intime, enfin, que le musicien entretient avec son instrument à cordes. Nous envisagerons donc la question de l'instrument sous cet angle singulier.

¹ Peter Szendy, *Membres fantômes, des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.

² Jerrold Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », *L'art, la musique et l'histoire*, Paris, L'Eclat, 1998.

³ Jerrold Levinson, « L'instrument de musique : réflexions sur le geste, l'écoute et la création », *Revue Methodos* n°11, 2011. (<<http://methodos.revues.org/2473>>) et *Contemplating Art, Essays in Aesthetics*, New-York, Oxford University Press, 2006.

⁴ Bernard Sève, *L'instrument de musique, une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013.

Une ontologie

Ce travail est ensuite une *ontologie*, nous employons ce terme dans son acception analytique, c'est-à-dire que nous entendons réfléchir sur l'identité d'un objet singulier :

Dans la vie quotidienne, quand nous décrivons et expliquons ce que les gens pensent, ressentent, croient, et leurs comportements, nous faisons ce qu'on peut appeler de la *psychologie populaire*. Par analogie, notre *ontologie populaire*, celle dans laquelle nous décrivons et expliquons ordinairement les choses autour de nous, comprend non seulement des choses qui perdurent, des individus, personnes, fleurs, maisons, etc., mais aussi des entités dont l'identité n'est pas moins problématique, des événements, des moments, des endroits. Elle comprend aussi peut-être des propriétés, des collections, des surfaces, des angles, des ombres et des trous.⁵

Si l'ontologie traditionnelle porte sur *l'être en tant qu'être*, l'ontologie analytique est, elle, une ontologie *appliquée* : il s'agit d'appliquer les concepts hérités de l'ontologie traditionnelle à un type d'objet et, en philosophie de l'art, l'étude de l'ontologie de l'œuvre est désormais un champ d'investigation majeur. Il s'agit de savoir ce que sont les œuvres, quelle est leur nature spécifique, il s'agit de s'interroger sur les différents statuts d'existence des œuvres, de leurs reproductions, de leurs enregistrements, de leurs traductions...

L'ontologie de l'œuvre d'art pose plutôt la question de savoir ce que sont les propriétés esthétiques elles-mêmes : sont-elles des propriétés réelles des objets auxquels on les attribue ou non ? Pour répondre à cette question, il s'agit moins alors d'examiner une expérience que la nature même de ses propriétés. Qu'est-ce qui dans la beauté peut justifier son attribution *réelle* à des objets ? Ne serait-elle pas qu'une projection par un individu qui ressent un sentiment particulier, par exemple, un sentiment de plaisir ?⁶

L'ontologie telle que l'envisagent les philosophes analytiques se construit contre deux tendances : le pragmatisme tout d'abord et l'esthétique que nous pourrions qualifier de *continentale*, même si aujourd'hui la dichotomie n'est plus aussi nette qu'il y a quelques décennies. Les travaux de Richard Shusterman par exemple dessinent, dans la lignée de John Dewey, une pensée pragmatiste luttant contre la traditionnelle opposition entre pratique et esthétique et prônant un art démocratique. Dans *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*⁷, l'auteur pense un art vivant, accessible, moderne et dynamique, qui s'oppose à un art de musée, capitaliste et sclérosé. L'art est une pratique, il est donc vain de tenter d'en percevoir l'essence. Ce qui prime, c'est son rôle et sa fonction au sein de la société moderne. Shusterman défend, dans ce cadre théorique, une démocratisation de l'art et du

⁵ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 1999, réed. 2010, p. 21.

⁶ *Ibidem*, p. 23-24.

⁷ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Ed. Minuit, 1991.

plaisir esthétique, un élargissement des catégories aux arts populaires, la destruction des frontières entre les beaux-arts et les autres pratiques, jugées moins élitistes, une pensée du rap comme paradigme. Ce travail s'achève sur une esthétisation de l'éthique. La méthode et les partis pris sont ici à l'opposé de la philosophie de l'art analytique.

Les travaux sur l'ontologie de l'art se distinguent aussi des travaux esthétiques qui traitent des questions du goût, de la beauté, de la représentation, de l'expression... L'esthétique est, pour les penseurs analytiques, une discipline autonome qui a donc ses problématiques et ses méthodes propres. Elle repose ainsi sur la thèse de l'autonomie, synthétisée par Roger Pouivet en cinq points :

- (a) Les objets esthétiques sont spécifiques. Ce sont des expériences particulières, irréductibles aux expériences quotidiennes, prosaïques ou scientifiques. L'esthétique décrit et commente ces expériences.
- (b) Comme il convient de saisir non pas des propriétés réelles des choses, comme le font les sciences, mais d'appréhender une certaine manière de les regarder ou d'entrer en sympathie avec des œuvres, des courants, des artistes, la méthode esthétique revient à se laisser pénétrer par le *sens* de certaines expériences, de certains objets, de certains spectacles.
- (c) L'analyse conceptuelle et l'argumentation ne sont pas de mise en esthétique, car ses objets sont la sensibilité esthétique et l'œuvre d'art qui justement leur échappent.
- (d) L'esthétique est une phénoménologie de l'expérience esthétique.
- (e) L'esthétique est une herméneutique des œuvres d'art.⁸

La sphère de l'ontologie, elle, se construit autour de quatre principales interrogations : qu'est-ce que l'art ? En quoi consiste de comprendre une œuvre d'art ? Quelle est la valeur de l'art ? Quelles sortes d'entités sont les œuvres ? S'engager dans ce type de travail implique donc nécessairement un travail définitionnel. Toutefois, une ontologie n'est pas qu'une définition.

La question de la définition de l'œuvre d'art et celle du statut de l'œuvre d'art ne sont [...] pas les mêmes, puisque toute définition de l'œuvre d'art ne se prononce pas nécessairement sur le statut ontologique de l'œuvre d'art. Une définition institutionnelle de l'œuvre d'art affirme qu'est une œuvre d'art tout ce qu'une personne autorisée à conférer le statut d'œuvre d'art dit être une œuvre d'art. Elle ne dit pas ontologiquement ce qu'est une œuvre d'art.⁹

Si l'ontologie ne se résume pas à donner une définition et à expliquer les postulats qu'elle implique, elle ne peut difficilement se passer de développements définitionnels. Il faut nécessairement redéfinir pour clarifier, distinguer, renommer certains objets, par souci de

⁸ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 8.

⁹ *Ibidem*, p. 27.

clarté. Nous construirons donc une ontologie appliquée de type fonctionnaliste qui mettra en lumière les structures et les principes d'une réalité musicale spécifique. Mais, dans ce courant philosophique, les options ontologiques sont nombreuses. Fouler le sol de la pensée analytique, c'est donc nécessairement se situer au sein de cet univers conceptuel dense et accepter de faire sa place dans ce tissu théorique. S'ouvrir en effet un éventail ontologique très large, se déployant du platonisme le plus fort au nominalisme radical. Mentionnons ainsi le mentalisme musical d'un Collingwood, le platonisme radical (ou « universalisme musical radical ») d'un Wolterstorff, qui pense l'œuvre musicale comme une structure idéale, le platonisme modéré (ou « universalisme mitigé ») d'un Levinson qui intègre l'instrument et le contexte musico-historique au sein de cette structure complexe et indiquée, le nominalisme d'un Pouivet pour qui l'œuvre d'art est un artefact dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique. Citons encore l'inscriptionnalisme d'un Goodman qui voit dans l'œuvre un événement conforme à une partition.

Précisons, toutefois, que les philosophes n'ont pas attendu l'esthétique analytique pour traiter de cette question de l'ontologie de l'œuvre : l'intentionalisme d'un Roman Ingarden, la conception organique d'un Boris de Schloezer ou la pensée aristotélicienne d'Etienne Gilson ont, par exemple, posé des fondements qui restent, encore aujourd'hui, un terrain fertile et des sources inestimables. Toutefois, la philosophie analytique apporte des outils conceptuels nouveaux, hérités de la logique, qui renouvellent et dynamisent les discours philosophiques sur la musique.

Sans se réclamer entièrement de la philosophie analytique, nous revendiquons un certain « air de famille », défendons un platonisme modéré, hérité de Levinson et emprunterons notamment le concept de *structure* aux platonistes. L'héritage sera également visible dans la manière de concevoir la conduite de l'argumentation. Terminons par une remarque sur l'emploi du pronom indéfini ; il s'agit d'une ontologie, c'est-à-dire d'une proposition, d'une invitation à penser un objet spécifique sous un angle ontologique, non d'une affirmation péremptoire qui sous-entendrait que tous les aspects du sujet seraient épuisés et qu'il en découlerait *la vérité* :

S'il n'y a pas d'arguments décisifs en métaphysique et en ontologie, l'assurance complète à l'égard de certaines thèses qu'on y défend n'est évidemment pas de mise. Contrairement à Descartes, ne faut-il pas dire que, moins que tout autre, le métaphysicien ne peut connaître la certitude ? Les thèses adverses continuent de le

hanter comme des possibilités à prendre au sérieux. C'est particulièrement vrai dans l'ontologie de l'œuvre d'art.¹⁰

Décentralisation de la notion d'œuvre

Ce travail est ensuite une vaste entreprise de décentralisation. La question de l'ontologie s'est, en effet, logiquement cristallisée autour de la notion d'œuvre musicale. Or, nous postulons qu'il est possible de la déplacer sur d'autres objets musicaux, d'ordinaire exclus des débats philosophiques : l'instrumentarium, la formation instrumentale, le genre musical ou le répertoire, par exemple. Ce déplacement conceptuel est l'un des enjeux de ce travail. Les œuvres musicales irriguent le discours, donnent à méditer, troublent la pensée pour mieux la réorienter, mais l'œuvre en tant que concept unifié n'est plus le cœur du problème posé. Précisons que les objets de ce type de raisonnement se sont, ces dernières années, diversifiés et spécialisés. Cet élargissement du champ d'investigation est donc une tendance actuelle assez nette, les travaux sur la danse¹¹, art autrefois souvent ignoré, et les études sur des types de musiques particuliers, comme le rock¹² par exemple, en témoignent.

Penser le quatuor à cordes

Ce travail est, enfin, et surtout, une réflexion sur l'un des genres les plus exigeants de la musique savante occidentale : le quatuor à cordes. Né dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment sous la plume de Joseph Haydn¹³, il devint l'un des genres les plus en vogue en musique de chambre et épousa rapidement une structure formelle stable : un premier mouvement de forme sonate, un second mouvement lent, un troisième mouvement (menuet puis, scherzo) et un quatrième mouvement rapide, le plus souvent, rondo, rondo-sonate ou rondo varié. Le contrepoint à quatre parties permet de faire entendre toutes les notes de l'harmonie, sans doublure superflue, et invite à un dialogisme qui génère un discours clair, équilibré et riche en potentialités. Enfant du classicisme, le quatuor devint un genre majeur, très largement répandu. Les quatuors classiques formèrent un sol fertile sur lequel se sont développés les seize quatuors de Beethoven¹⁴, incontestablement l'un des sommets du genre.

¹⁰ Roger Pouivet, *Ibidem*, p. 252.

¹¹ Notamment : Julia Beauquel et Roger Pouivet, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 et Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique, Etude de la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

¹² Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, 2010.

¹³ Pour chaque compositeur mentionné, nous avons choisi de placer dans un répertoire la liste de son œuvre pour quatuor, voir donc l'entrée « Haydn » de ce répertoire.

¹⁴ Voir répertoire.

Les quatuors de Beethoven ont longtemps fourni un modèle, aussi bien pour leur forme, leur conception de la conduite des parties, leur écriture que leur manière de mettre en valeur et de transmettre un contenu expressif. [...] « L'art exige, disait-il ainsi, que l'on ne reste pas à la même place. » C'est ce que n'a cessé d'accomplir le compositeur en conduisant sa carrière artistique : chaque nouvelle grande œuvre, et plus spécialement encore chaque quatuor, implique une remise en question « des réflexes stylistiques » (Boucourechliev).

Composés à des moments clefs de son cheminement créateur, les seize quatuors et la *Grande fugue* rendent compte de l'ampleur exceptionnelle de l'évolution stylistique et esthétique de Beethoven. En eux s'expriment aussi bien les tendances profondes de sa nature que sa philosophie de l'art : poussé par une obsession de renouvellement, Beethoven ne cesse de mettre en question les acquis et il n'hésite pas à transgresser les règles : « il n'y a pas de règle que l'on ne peut blesser à cause de *schöner* », écrit-il en français en marge d'une esquisse. Chacun de ses quatuors témoigne en effet d'une remise en question permanente des formes et d'un renouvellement du matériau et du langage, grâce auxquels ces œuvres puissantes exemplairement idiomatiques de l'écriture à quatre parties dessinent un parcours esthétique d'une richesse expressive et d'une ampleur sans équivalent. Véritable Himalaya du genre, ce cycle propose non seulement la plus haute image de l'achèvement artistique, mais constitue un observatoire privilégié d'où l'on peut scruter l'histoire du quatuor avant et après lui.¹⁵

La focalisation sur les œuvres de Haydn, Mozart¹⁶ et Beethoven nous fait souvent oublier d'autres compositeurs de talent, nous mentionnerons ici à titre d'exemple Juan Crisóstomo de Arriaga¹⁷ (1806-1826). L'ombre de Beethoven a ensuite lourdement pesé sur la génération romantique, qui, quoique timide face à cette tradition viennoise d'excellence, a laissé quelques très belles pages pour quatuor, nous citerons notamment Schubert¹⁸, Mendelssohn¹⁹, Schumann²⁰ et Brahms²¹. Au XIX^e siècle, le quatuor à cordes devint l'un des lieux privilégiés de la musique pure, il fut introspection, spéculation et exploration des vérités les plus profondes. Les écoles nationales apportèrent ensuite au genre un nouvel élan, l'école tchèque notamment, avec Smetana²² et Dvořák²³. La modernité correspond à un renouveau du genre, inextricablement lié à la crise du langage : Stravinski²⁴ ou « le renouveau par déni »,

¹⁵ Bernard Fournier, *Panorama du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 2014, p. 103-104.

¹⁶ Voir répertoire.

¹⁷ Juan Crisostomo Arriaga, surnommé le « Mozart espagnol » a composé 5 quatuors, très prometteurs. Il est mort très jeune mais son œuvre laisse supposer que sa production aurait pu devenir l'une des plus abouties de son temps. Voir répertoire.

¹⁸ Voir répertoire.

¹⁹ Voir répertoire.

²⁰ Voir répertoire.

²¹ Voir répertoire.

²² Voir répertoire.

²³ Voir répertoire.

²⁴ Voir répertoire.

les trois compositeurs de la seconde école de Vienne, Schönberg²⁵, Berg²⁶ et Webern²⁷ ou « le renouveau par l'invention d'un nouvel univers harmonique », sans oublier Bartók²⁸, grand continuateur de Beethoven. Citons également les deux quatuors de Janacek²⁹ dans lesquels la musique de la langue tchèque entre dans l'univers intimiste du genre. La modernité française donna aussi naissance à des œuvres de grande qualité, le quatuor de Ravel³⁰ et celui de Debussy³¹ nous invitent à voir le quatuor comme une palette de timbres inouïe ainsi qu'un lieu propice à une écriture énergique s'articulant à une poésie de la transparence et de la couleur : lisibilité, clarté, exigence et concentration de la pensée. L'époque contemporaine, quant à elle, est synonyme d'éclatement ; les compositeurs innovent et les recherches compositionnelles partent dans toutes les directions : héritage sériel, travail sur le son, narrativité et théâtralisation exacerbée, intégration du hasard, technique et technologie sonore, néoclassicisme, etc. se côtoient pour former un ensemble hétérogène, véritable laboratoire pour un philosophe de la musique. Ce rapide aperçu de l'histoire du quatuor permet de mettre en avant certaines données essentielles : il est un genre redouté, une plate-forme expérimentale pour les compositeurs, parce qu'un lieu de questionnements. Sa permanence dans l'histoire et la qualité des œuvres de son répertoire en font évidemment un genre propice à la réflexion philosophique :

Le quatuor à cordes est une des formes supérieures de l'expression musicale. L'esprit créateur s'en dépouille de tout ce qui n'est pas sa vérité profonde. Sa loi est celle de l'absolue concentration ; il bannit l'emphase, l'effet, la virtuosité gratuite et requiert la maîtrise totale de la matière et de la construction. Alors que le piano, comme d'ailleurs l'orchestre, offrent une pâte sonore riche et bouillonnante dans laquelle on peut « tailler » des figures et de formes, on se trouve, face au quatuor, dans la nudité : celle du son, de quatre lignes pures et frêles, et celle... de soi-même.³²

Ce rapport à la vérité, sa force de concentration, son exigence intrinsèque et son refus du superflu en font un prisme fantastique pour porter un regard de philosophe sur l'histoire de la musique. À la fois formation instrumentale, genre musical et ensemble de musiciens, il invite à une ontologie sous la forme d'un triptyque. Mais jusqu'où est-il paradigmatique ? Comment articuler ces trois niveaux définitionnels ?

²⁵ Voir répertoire.

²⁶ Voir répertoire.

²⁷ Voir répertoire.

²⁸ Voir répertoire.

²⁹ Voir répertoire.

³⁰ Voir répertoire.

³¹ Voir répertoire.

³² André Boucourechliev, « les quatuors de Beethoven », *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, p. 81.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'une formation instrumentale ? Comment penser ses liens avec la notation qui prescrit l'instrumentarium et avec le répertoire constitué ? Il s'agira de partir de la conception levinsonienne de l'œuvre musicale et d'en dérouler, rigoureusement, toutes les implications. Que contient cette fameuse structure des moyens d'exécution et que révèle sa mise en perspective historique ? Le concept de cristallisation, hérité de Stendhal, nous permettra de théoriser les différents phénomènes nécessaires à la naissance d'une formation instrumentale *stricto sensu*. Comment une formation instrumentale s'articule-t-elle à un genre musical ? Qu'est-ce qu'un genre musical ? Comment penser le rapport du genre et de la forme ? Comment les genres fonctionnent-ils dans l'histoire ? Nous postulons qu'ils se développent selon deux tendances contradictoires : la cristallisation et la plasticité. Qu'impliquent ces deux concepts ? Le quatuor est-il un paradigme fiable quand il s'agit de penser l'évolution des genres musicaux ? C'est bien ces formes de dynamiques historiques qui devront être analysées en termes ontologiques. Si l'évolution du quatuor témoigne d'un équilibre entre plasticité et cristallisation, jusqu'où est-il plastique ? Les limites seront à chercher du côté du timbre et du corps et des gestes musiciens.

La méthode

Un travail de philosophie sur un objet non-philosophique implique la mise en place d'un réseau notionnel qui s'accompagne de développements terminologiques visant à faire émerger des concepts opératoires. L'hétérogénéité des sources est assumée et revendiquée ; philosophie, musicologie (et au sein de la sphère musicale : écrits théoriques, analyses techniques, organologie, traités de composition...), littérature, critique littéraire, arts plastiques, danse, cinéma... De ce point de vue, nous envisageons la philosophie comme une pensée rigoureuse, particulièrement gourmande quand il s'agit de se nourrir des apports extérieurs. C'est ainsi que nous devons beaucoup aux travaux de Bernard Fournier³³ ; ses analyses et ses développements esthétiques qui balisent l'ensemble du répertoire pour quatuor à cordes nous permettent de circuler d'œuvre en œuvre avec plus d'aisance. Les influences littéraires s'articuleront également aux différents postulats philosophiques. Ce travail révélera ainsi une philosophie *ouverte* dont le but principal consiste à mettre en vibrations des données hétérogènes ; le décloisonnement des arts et la transdisciplinarité sont des éléments importants au sein d'une méthodologie qui se dessinera au fil des pages. L'union de la musique et de la

³³ Bernard Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999 ; *Histoire du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 3 volumes [volume 1 : *De Haydn à Brahms*, 2000 ; volume 2 : *De 1870 à 1945*, 2004 ; volume 3 : *De l'Entre-deux-Guerres au XXIème siècle*, 2010] et *Panorama du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 2014.

philosophie est aussi *graphique* ; les extraits d'œuvres musicales côtoient les analyses conceptuelles, les partitions s'insèrent dans le corps du texte, afin de faciliter la lecture et de souligner les passages d'un art à l'autre. Par ailleurs, la réflexion est nourrie des nombreuses rencontres et discussions avec des compositeurs, des musiciens, quartettistes ou non, un luthier et des mélomanes, d'où un certain nombre d'entretiens placés en annexes. Nous avons tenu à penser ce travail en lien avec le monde de la musique actuelle, sans craindre la diversité documentaire qui en découle, c'est dans ce cadre qu'un entretien filmé avec le compositeur Salim Dada a été réalisé et joint à ce travail.

La méthode, enfin, se résume à un trajet, celui des œuvres aux concepts. Certains appelleront cela de l'aristotélisme, nous n'irons pas jusque-là. La règle consiste simplement à toujours partir des œuvres pour remonter vers le concept, et non à appliquer des concepts préexistants à des réalités qui en épouseraient mal les contours. Tout comme l'équilibre dialogique des quatre voix est une caractéristique essentielle du quatuor à cordes, le dialogue entre les analyses conceptuelles, les développements historiques, les observations esthétiques et les études musicologiques constitue la spécificité de ce travail.

Le corpus

Le corpus a été pensé comme un ensemble d'œuvres volontairement variées, c'est-à-dire d'époques différentes (des quatuors de Boccherini³⁴ au quatuor de Florence Baschet créé à l'Ircam en 2008³⁵), de styles différents (quatuors classiques, romantiques, modernes et contemporains), plus ou moins connues (des quatuors de Beethoven à une étrange pièce pour quatuor à cordes de Reicha³⁶...), plus ou moins appréciées des mélomanes (les quatuors de Villa-Lobos³⁷ ont par exemple été souvent critiqués...). Le choix des exemples découle de deux exigences : soit les œuvres reflètent les grandes tendances d'une époque, révèlent des propriétés essentielles, illustrent des phénomènes collectifs, des éléments analysés à grande échelle ; elles sont alors au centre de l'espace ontologique dessiné, soit, au contraire, elles dérangent, interrogent et se jouent des codes, elles se situent alors aux frontières du genre, à la lisière de l'espace ontologique. Ce va-et-vient entre le centre et l'extrême périphérie, entre le

³⁴ Voir répertoire.

³⁵ Florence Baschet, *StreicherKreis*, Quatuor augmenté, 2008. Voir répertoire.

³⁶ Antoine Reicha, *Ouverture générale pour les séances des quatuors ou Vérification de l'accord des instruments à cordes, exécutée par deux violons, alto et violoncelle*, 1816.

Voir aussi le répertoire.

³⁷ Voir répertoire.

cœur et le lointain, entre la netteté et le flou identitaire des objets, permet de nourrir la réflexion, en étayant les différentes thèses mises à l'épreuve.

Le plan

Ce travail comporte trois parties. Un premier moment permettra de construire une ontologie de la formation instrumentale qu'est le quatuor. Il s'agira de faire entrer l'instrument de musique dans la sphère ontologique. Les concepts de Jerrold Levinson³⁸ permettront de définir analytiquement cette réunion *cristallisée* d'instruments. Une seconde partie permettra ensuite de construire une ontologie du genre musical. Il s'agira de travailler sur ce concept central, par enrichissements successifs, en le confrontant à des notions corrélatives : la forme et la matière, le répertoire et le canon notamment. Le fonctionnement historique du genre sera ensuite comparé à celui des autres grands genres de la musique savante occidentale : la messe, l'opéra, le concerto, la symphonie et le trio avec piano. Cette ontologie fonctionnaliste aura pour fondement un couple notionnel, parce que tout genre oscille entre deux tendances antagonistes : la *cristallisation* qui transforme l'inédit, le nouveau et l'occasionnel en norme, règle et tradition et la *plasticité* qui, elle, pousse à l'innovation, à l'exploration et à la recherche compositionnelle. Une dernière étape nous amènera à tester la plasticité du quatuor ; l'étude de quatre œuvres-limites³⁹ nous conduira ainsi aux frontières de ce territoire ontologique. Une dernière partie sera, enfin, consacrée au corps et au geste musicien, c'est le dernier pan de cette ontologie ; il faudra en effet dégager ce qu'implique le phénomène d'instanciation des structures. Il s'agira donc de voir si les outils conceptuels platonistes de Jerrold Levinson et, ceux formés à partir d'eux dans les parties précédentes, permettront de penser les réalités plus concrètes, physiques et matérielles, du quatuor. Les analyses musicologiques côtoieront ici les références chorégraphiques, cinématographiques et picturales.

³⁸ Jerrold Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », *L'art, la musique et l'histoire*, Paris, L'Eclat, 1998, p. 44-76.

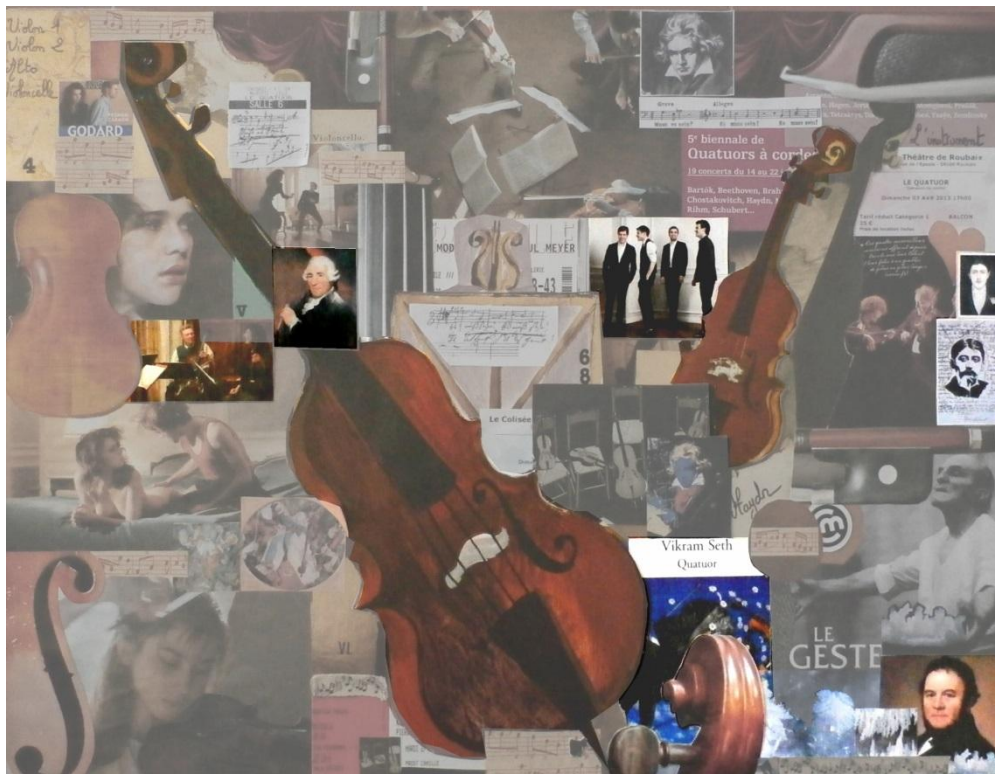
Voir aussi Clément Canonne, revue *Tracés*, « De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Entretien avec Jerrold Levinson », N°18, 2010, p. 211- 221.

³⁹ Les quatre œuvres-limites analysées sont : (a) A. Schönberg, *Second quatuor Opus 10*, 1908 : un quatuor avec voix ; (b) K. Stockhausen, *Helikopter-Streichquartett*, 1993 : un quatuor fragmenté et envoyé dans les airs ; (c) M. Feldman, *Second quatuor*, 1983 : un quatuor étiré dans le temps ; (d) S. Dada, *Premier quatuor « Fine dell'Inizio »*, 2009 : un quatuor aux accents de musique traditionnelle arabe.



PARTIE 1

UNE ONTOLOGIE DE LA FORMATION INSTRUMENTALE



Entre deux et beaucoup, il y a quatre.
Le quatuor pose la question : est-il possible de s'rassembler sans se perdre ?
Est-il possible d'ŗavoir un seul battement avec quatre cœurs,
un seul souffle avec quatre respirations ?
Un quatuor, c'ŗest l'ŗavant dernière tentative [...] avant de proclamer l'ŗuniverselle
solitude.

François Cervantes et Francine Ruel¹

¹ François Cervantes et Francine Ruel, *le dernier quatuor d'un homme sourd*, Ed. Leméac, 1989, p. 55.

CHAPITRE 1. LE QUATUOR À CORDES, UN OBJET TRIPLE

1. PRÉSUPPOSÉS DÉFINITIONNELS ET THÉORISATION DU QUATUOR COMME ENSEMBLE

Le quatuor à cordes désigne tout à la fois trois réalités différentes. Il est, de prime abord, une *formation* composée de deux violons (premier violon² et second violon), d'un alto et d'un violoncelle. Il est ensuite, et par extension, un *genre* né dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ayant pour père Joseph Haydn, qui a su s'imposer comme un des genres majeurs dans l'histoire de la musique occidentale, genre redouté, réputé difficile et élitiste, genre roi dans l'univers de la musique de chambre et associé à ce que l'on a nommé au XIX^e siècle la musique pure. Les compositeurs d'aujourd'hui s'intéressent encore et toujours au quatuor : depuis sa création, c'est un fait, il a toujours été sur le devant de la scène et a su s'adapter à tous les styles et toutes les évolutions esthétiques. Son répertoire est donc immense comme en témoigne l'ouvrage aussi utile qu'atypique de Francis Vuibert intitulé *Répertoire universel du quatuor à cordes*³. Pour sa première édition⁴, l'auteur recense 10 300 compositeurs et plus de 26 000 quatuors. La démarche est claire : répertorier tous les quatuors existants. Un index chronologique des compositeurs par pays complète le recensement alphabétique, ce qui permet des analyses plus précises. Aucune autre formation n'égale le quatuor sur la quantité, la qualité du répertoire et l'aspect universel qu'elle revêt. Cet ouvrage recense en effet des quatuors dans 102 pays⁵. De ce point de vue, il est véritablement un genre de premier plan

² Le terme de « Premier violon » est assez révélateur de l'aura et du prestige qui accompagnent, à tort, ce rôle. En Allemagne et en Autriche, on parle de « Primarius » ce qui ne fait qu'accroître la méprise. En Angleterre, le terme employé est celui de « leader ». Pourtant, il n'a pas un rôle supérieur à celui des autres.

³ Francis Vuibert, *Répertoire universel du quatuor à cordes*, Paris, Proquartet, 2012.

⁴ Une seconde édition est à paraître prochainement, puis une troisième également dans quelques années. Francis Vuibert poursuit ses recherches, travaille sur des archives et la liste s'allonge chaque jour un peu plus, il faut donc actualiser l'ouvrage fréquemment.

⁵ Francis Vuibert, *Ibidem*, Notice de l'auteur : « Les compositeurs de quatuor à cordes figurant dans le Répertoire sont ici rassemblés par ordre chronologique et classés par pays de naissance, d'adoption ou de résidence permanente. C'est ce qui explique que le nom d'un musicien puisse faire l'objet de plusieurs entrées. Cependant il n'a pas été tenu compte d'un changement de nationalité intervenu avant l'âge adulte. »

Les pays répertoriés (par ordre alphabétique) : Afrique du Nord, Albanie, Allemagne, Argentine, Arménie, Australie, Autriche, Azerbaïdjan, Belgique, Biélorussie, Bolivie, Bosnie-Herzégovine, Brésil, Bulgarie, Cambodge, Canada, Chili, Chine, Chypre, Colombie, Congo, Corée du Sud, Costa Rica, Croatie, Cuba, Danemark, République Dominicaine, Egypte, El Salvador, Equateur, Espagne, Estonie, Etats-Unis, Finlande, France, Géorgie, Ghana, Grèce, Guatemala, Haïti, Hongrie, Inde,

dans l'histoire de la musique. Mais le quatuor, et il serait impensable de l'ignorer, est aussi un *ensemble*, il désigne alors un groupe de quatre musiciens ayant décidé de jouer ensemble et de travailler ce répertoire spécifique. Notre objet est donc triple : formation, genre, ensemble. Il convient de savoir comment articuler ces trois niveaux sémantiques et, surtout, quelles sont les conséquences ontologiques d'une telle polysémie.

La notion de « formation instrumentale » est d'emblée problématique. Flotte autour d'elle un brouillard sémantique, et la plupart du temps, interprètes, compositeurs et théoriciens s'accommodent de ce flou définitionnel. Dans la mesure où elle est la notion centrale de cette première partie, nous décidons de commencer par une exploration des deux autres niveaux sémantiques du quatuor. En appliquant la troisième règle de la méthode cartésienne, nous partirons du plus évident pour évoluer jusqu'au plus complexe ; de l'*ensemble* au *genre*, pour remonter ensuite vers la notion première et problématique de *formation* instrumentale.

Identité de l'ensemble

Un quatuor à cordes peut renvoyer à un ensemble de quatre musiciens formant une entité singulière. Le choix du nom de cet ensemble est révélateur. Les quatuors ont, par le passé, souvent pris le nom du premier violon (ou plus rarement d'un des membres fondateurs) mais il semble que depuis un demi-siècle, cette dénomination soit passée de mode, certainement parce que l'image du premier violon comme leader est aujourd'hui obsolète. Si l'on examine les noms des quatuors aujourd'hui, ils renvoient le plus souvent :

- à un compositeur : *Bartók, Beethoven, Alban Berg, Borodine, Brahms...*
- à un compositeur mais de manière plus déguisée : *Amadeus* (Mozart), *Esterhazy* (Haydn), *Rosamonde* (Schubert), *Diotima* (Nono)...
- à une ville : *Prague, Tokyo, Budapest...*
- à un pays : *Bulgare, Hongrois, Italiano...*
- à une école : *Juilliard...*
- à un terme renvoyant à l'art : *Fine Arte, Pro Arte...*
- à un terme renvoyant à la musique : *Sonare...*

Indonésie, Iran, Iraq, Irlande, Islande, Israël, Italie, Jamaïque, Japon, Jordanie, Kazakhstan, Kirghizistan, Kosovo, Lettonie, Liban, Lituanie, Luxembourg, Macédoine, Malaisie, Malte, Maroc, Mexique, Moldavie, Monaco, Mongolie, Monte Negro, Namibie, Nicaragua, Nigéria, Norvège, Nouvelle Zélande, Ouganda, Ouzbékistan, Panama, Paraguay, Pays-Bas, Pérou, Philippines, Pologne, Porto Rico, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Russie, Samoa, Serbie, Slovaquie, Slovénie, Soudan, Suède, Suisse, Tadjikistan, République Tchèque, Tunisie, Turkménistan, Turquie, Ukraine, Uruguay, Venezuela, Viet Nam.

- à un luthier : *Guarneri*...
- à un musicien du passé : *Joachim, Ysaÿe*...
- à un artiste non musicien : *Vermeer, Modigliani*...

Il s'agit donc souvent de situer l'ensemble dans un contexte, un environnement musical et culturel. Nous mentionnerons deux cas marginaux. Le quatuor *Hagen*, à son origine, était constitué des quatre frères et sœurs Hagen. Le nom du quatuor renvoie donc ici au nom de famille commun aux quatre membres de l'ensemble ; le cas est, à notre connaissance, unique. Le quatuor *Sine Nomine*, quant à lui, en choisissant un tel nom, fait un pied de nez humoristique à toute une tradition, ce que Bernard Fournier explique très justement :

(qu') outre l'allusion sans doute délibérée à un roman d'Ernst Wiechert l'romancier allemand de la vie simple et de l'humilité l'on peut supposer que ce quatuor suisse a pensé au jeu de mot qui, derrière *sine nomine*, laisse deviner, par association, un *sine domine* (sans seigneur) qui exprime d'une autre manière l'effacement de chacun des musiciens devant la communauté des quatre.⁶

De nouveaux ensembles naissent chaque année, la scène internationale évolue donc très rapidement. Les festivals et surtout les concours permettent aux jeunes ensembles d'acquérir une légitimité et une notoriété importantes⁷. D'autres, plus aguerris, font, depuis de nombreuses années, figures de référence : le quatuor Arditti⁸, le quatuor Emerson⁹, le quatuor Pacifica¹⁰, le quatuor de Tokyo ou encore le quatuor Borodine¹¹ sont devenus de véritables institutions, reconnues pour la qualité de leurs interprétations. Certains ensembles décident de se spécialiser dans un répertoire : les Arditti et les Kronos¹², dans la création contemporaine, par exemple, ou le quatuor Mosaïques, qui joue sur instruments anciens, dans le répertoire classique et le début du XIX^e siècle... D'autres privilégient l'éclectisme, c'est notamment le cas de plusieurs jeunes quatuors français : Voce¹³, Ebène¹⁴, Modigliani¹⁵ ou encore Diotima¹⁶...

⁶ Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, op. cit., p. 115.

⁷ Voir notamment le concours de Bordeaux, héritier du concours d'Évian :

http://www.quatuorabordeaux.com/website/concours_international_de_quatuor_a_cordes_de_bordeaux_&400&6.html

⁸ www.ardittiquartet.co.uk/

⁹ www.emersonquartet.com/

¹⁰ www.pacificaquartet.com/

¹¹ Surtout pour leurs interprétations des quatuors de Chostakovitch :

<http://www.rayfieldallied.com/artists/borodin-quartet/>

¹² www.kronosquartet.org/

¹³ quatuorvoce.com/main_fr.html

¹⁴ www.quatuorebene.com/

¹⁵ www.modiglianiquartet.com/

¹⁶ www.quatuordiotima.fr/

Exclusivité de la pratique instrumentale¹⁷

Être quartettiste, c'est avoir tourné le dos à la carrière de soliste et/ou de musicien d'orchestre. Cette forme d'exclusivité tend toutefois, nous le précisons, à être remise en question depuis quelques années. Plusieurs quatuors actuels, en effet, sont formés de musiciens appartenant également à un orchestre¹⁸. Mais cette double pratique est encore rare et surtout périlleuse. En effet, entrer dans un quatuor ou décider d'en fonder un, c'est inscrire nécessairement ce travail dans la durée. Un quatuor ne peut légitimement commencer à se produire en public qu'au terme d'une longue période de travail en commun ; contrairement à d'autres formations, une réunion occasionnelle n'est guère envisageable si l'on veut obtenir un résultat satisfaisant tant le répertoire est difficile et nécessite des réglages minutieux et spécifiques : coups d'archet, places d'archet, sens du phrasé, attaques, dynamiques, tempo exact...

Pour les interprètes, la pratique du quatuor est une véritable *ascèse*. Elle suppose non seulement des qualités instrumentales et artistiques de haut niveau à titre individuel, mais elle exige aussi de l'ensemble des musiciens une recherche de cohésion à la fois technique et esthétique : l'interprétation d'une œuvre se construit à quatre, à travers un long travail de réflexion commune, de dialogue et de préparation. Il faut non seulement s'accorder sur la manière de jouer ensemble, non seulement s'interroger sur le « sens » que l'on veut donner à l'œuvre, mais il faut parvenir à une unité dans la diversité des personnalités de chacun.¹⁹

Le quatuor à cordes est le seul genre en musique de chambre qui demande un tel degré d'engagement à la fois personnel et collectif. La vie au quotidien est donc rythmée par des moments très intenses (répétitions réussies, concerts, récompenses, succès, enregistrements...) et des moments de crises souvent violents et durs à vivre. Vivre à quatre, concilier vie du quatuor et vie personnelle, gérer les conflits, accepter les critiques des trois autres qui, au nom de la qualité de l'ensemble, ne peuvent faire aucune concession, telle est la dure condition d'un quartettiste. Cela étant dit, on comprend aisément pourquoi la vie d'un quatuor est un objet d'étude absolument passionnant tant les rapports humains sont forts.

Dialectique entre l'individuel et le collectif

Le quatuor est un microcosme très particulier dans lequel tous les musiciens sont égaux : pas de chef d'orchestre, pas de leader (théoriquement) ; il faut que quatre individus, quatre voix

Ces quatre musiciens accordent, toutefois, une place importante à la musique contemporaine.

¹⁷ www.tokyoquartet.com/

¹⁸ Par exemple le Quatuor Diotima. Franck Chevalier est ainsi membre de l'Orchestre National de France.

Voir : http://www.quatuordiotima.fr/main_fr.html

¹⁹ Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, op. cit., p. 21.

parviennent à créer une autre voix, une cinquième voix, en somme, transformer de la diversité en une unité, synonyme de symbiose.

Dans l'interprétation d'une œuvre, chacun des membres du quatuor doit pouvoir abandonner sa propre personnalité, non pas au profit de l'un de ses partenaires, mais pour l'intégrer dans cette « personnalité virtuelle » que doit constituer le tout du quatuor à force de s'imprégner de l'esprit de l'œuvre qui est jouée.²⁰

Cette dialectique entre l'individu et le collectif se présente selon diverses modalités et chaque quatuor en offre une réponse, plus ou moins satisfaisante. À chaque quatuor son fonctionnement, ses partis-pris, ses habitudes et ses principes ; il est extrêmement compliqué de dégager des constantes dans cette pluralité. Comme en témoigne cet extrait de la conversation entre David Blum et les membres du quatuor Guarneri²¹ :

Chacun d'entre vous possède un fort tempérament artistique. Mais vous êtes néanmoins parvenus à réunir ces tempéraments pour forger une unité de conception dans la pratique du quatuor. Dans quelle mesure vous a-t-il fallu sacrifier vos personnalités musicales individuelles ?

TREE. RMême si cela peut paraître paradoxal, nous n'avons rien sacrifié en ce sens. Selon une certaine idée largement répandue, la pratique du quatuor à cordes réclame une unanimité constante de style et d'approche. Mais il ne faut pas oublier qu'un quatuor se compose de quatre voix individuelles. La nécessité de coordonner notre jeu et de trouver un juste équilibre n'implique pas, pour l'un ou l'autre d'entre nous, de disparaître dans l'anonymat. Au contraire, la recreation d'un chef-d'œuvre impose à chacun d'entre nous une pleine et entière participation.

DALLEY.- Certains quatuors cherchent avant tout à gommer les différences individuelles ; ils travaillent énormément pour atteindre une fusion aussi parfaite que possible entre les sonorités des quatre instrumentistes, de façon à ce qu'elles se ressemblent au maximum. Les résultats sont parfois admirables, mais notre approche est complètement différente.

STEINHARDT.- Après les concerts, certains auditeurs viennent parfois nous voir en insistant sur la difficulté qu'a dû représenter le fait de réunir quatre musiciens si proches dans leurs idées quant à la pratique du quatuor à cordes. Mais il y a une sorte de contradiction dans cette remarque. Plus nos personnalités musicales individuelles se développent, plus les chances d'une identité de pensée se réduisent. En fait, j'ai du mal à imaginer quatre musiciens plus différents les uns des autres, par certains aspects, que nous. Par exemple, on pourrait penser qu'un quatuor doit avant tout rechercher une approche uniforme du vibrato. Mais chacun de nos vibratos conserve une qualité distincte et personnelle ; naturellement, nous attachons beaucoup de prix à la variété du vibrato dans son implication artistique.

²⁰ *Ibidem*, p. 27.

²¹ David Blum, *The Art of Quartet Playing*, Londres, Victor Gollancz, 1986. Traduction française de Marie-Stella et Alain Pâris : *L'art du quatuor à cordes*, Paris, Actes Sud, 1991. Nous choisissons de citer cet ouvrage longuement afin d'avoir une vision complète de l'idée ici abordée. Les membres du quatuor Guarneri interrogés par Blum sont Arnold Steinhardt au premier violon ; John Dalley au second violon ; Michael Tree à l'alto ; David Soyer au violoncelle.

SOYER.- En fait, tout vient de ce que l'unanimité de notre approche, dans le cas d'une exécution donnée, ne découle pas d'idées préconçues sur la pratique du quatuor à cordes, mais de notre conception musicale de l'œuvre concernée. Nous sommes quatre musiciens qui jouons une seule œuvre et nous parvenons à avoir une opinion commune au sujet de cette œuvre.

DALLEY.- Chaque morceau a ses propres impératifs ; la fusion ne peut pas faire l'objet d'une règle générale. De nombreux passages requièrent une fusion totale, comme au début du mouvement lent de l'opus 132 de Beethoven, où chaque degré de vibrato ou de *non-vibrato* doit être absolument homogène. Mais parfois le problème inverse se pose : le risque d'une fusion trop parfaite qui ne donnerait pas, par exemple, le relief adéquat à certaines voix. On retrouve d'ailleurs ce problème à l'orchestre. Certaines figures en doubles croches peuvent sonner parfaitement lorsqu'elles sont confiées aux violons et paraître moins claires lorsqu'elles sont reprises par les violoncelles. Les violoncelles doivent alors adopter une articulation différente de celle des violons.

TREE.- On peut davantage parler de dialogue lorsque l'on est en présence de deux voix distinctes. Evidemment, les différences ne doivent pas être exagérées. Si deux d'entre nous jouent des phrases identiques, il ne faut pas donner une impression de dispute. Néanmoins, chaque instrumentiste peut très bien conserver une part de sa propre personnalité.

SOYER.- Il ne faut pas oublier que chaque instrument du quatuor possède son propre caractère. Lorsqu'une figure de violon est reprise à l'alto, il n'est pas indispensable de la jouer exactement de la même manière. C'est un autre registre, un autre timbre ; cette différence, nous aurions tendance à la rechercher plutôt qu'à l'éviter.²²

Les Guarneri abordent ici plusieurs points fondamentaux. Il n'est pas question de sacrifice individuel, de sacrifice - d'abnégation peut-être, mais c'est une autre question. Concernant le phénomène de fusion, il a toujours lieu *après*, il se greffe *par-dessus* quatre individualités et ne les nie pas. Les Guarneri prennent le parti de valoriser les différences, ce qui crée, esthétiquement, du relief. Cependant, il ne faudrait pas penser que les quatuors se résument à deux options : valoriser la fusion ou valoriser l'hétérogénéité. La réalité est beaucoup plus compliquée, et c'est d'ailleurs pour cela que les propos des Guarneri ne remettent pas en question ceux de Bernard Fournier, précédemment cités. Un travail d'homogénéisation est nécessaire, c'est effectivement le passage obligé de tout quatuor parce que certaines mesures exigent cette fusion absolument parfaite. Il faut donc être en mesure de la créer et cela, les Guarneri en sont parfaitement capables. Ensuite, tout n'est que travail d'équilibre, travail uniquement possible grâce la discussion - c'est ce qui fait dire que le quatuor est d'une certaine manière un véritable espace démocratique - au sein du groupe. Tout quatuor a donc face à lui deux pôles extrêmes : d'un côté l'homogénéité, la fusion, l'osmose, l'unité et, de

²² *Ibidem*, p. 23-25.

l'autre, l'hétérogénéité, l'individualité, la différenciation et la diversité. C'est l'œuvre qui impose tel ou tel type d'équilibre. Le bon quatuor n'est donc pas celui qui est capable de la plus parfaite fusion mais celui qui est capable de produire la plus large palette d'options interprétatives : de la plus grande osmose à la plus radicale hétérogénéité, et cela, au service des œuvres.

Trois niveaux d'exploration

Nous distinguons donc trois niveaux ; cette distinction est théorique, elle satisfait un souci de rigueur conceptuelle, notons toutefois que, dans la pratique, il est difficile, de séparer ces trois données. Elles sont, en général, et dans les discours des musiciens, inextricablement mêlées.

Le niveau humain: ce premier socle renvoie à tous les traits de caractères, les attitudes, les compétences, les valeurs, l'éducation et la culture de chacun. Le groupe doit construire un tout avec tous ces aspects. Lorsque nous interrogeons un quartettiste sur son métier et son quotidien, il commence toujours par nous parler des qualités humaines requises, et Arnold Steinhardt, le premier violon des Guarneri ne fait pas exception à la règle quand il dit à David Blum :

Il ne faut pas oublier que lorsque l'on forme un quatuor, les qualités personnelles jouent un rôle aussi important que les qualités musicales ; elles sont pratiquement indissociables. Chacun d'entre nous doit être assez fort pour exercer son rôle directeur, pour supporter la critique constante de ses collègues et pour renoncer à ses idées les plus chères lorsqu'elles sont incompatibles avec l'opinion de la majorité.²³

Les tyrans n'ont plus leur place dans les quatuors aujourd'hui, le mythe du premier violon en chef absolu n'est décidemment plus d'actualité, à supposé qu'il l'ait été un jour... Par ailleurs, quand nous parlons de « compétences », nous n'entendons pas par-là uniquement des compétences musicales. Les quatuors qui fonctionnent le mieux sont ceux qui ont appris à se servir des compétences globales de chacun. L'un est féru d'informatique et de nouvelles technologies, l'autre est très fort en communication. L'un est très cultivé, l'autre est passionné par l'ingénierie du son et l'acoustique. L'un est très ordonné et particulièrement doué pour gérer les problèmes logistiques au quotidien, l'autre est trilingue. Le quatuor se construit en fonction des forces et des faiblesses de chacun et valoriser une aptitude ou donner les moyens à un musicien de servir le groupe grâce à une compétence singulière, c'est préserver l'entente et l'équilibre de l'ensemble.

²³*Ibidem*, p. 30.

À quoi ressemble la vie d'un quartettiste ? Il répète, voyage, joue en concert, enregistre, doit se rendre à des dîners, des entretiens avec des journalistes, *toujours* avec ses collègues. C'est un fait, il passe beaucoup plus de temps avec les autres membres de son quatuor qu'avec sa propre famille. C'est certainement ce phénomène qui a fait dire à nombre d'auteurs et de musiciens que le quatuor est un « mariage à quatre », même Bernard Fournier reprend l'expression à son compte, dans son *Esthétique*. L'expression fait débat, elle est, selon nous, porteuse des clichés et d'idées reçues qui, quoique pas toujours faux, nivèlent des réalités différentes et les simplifient. La seule chose intéressante que véhicule cette métaphore, c'est l'idée qu'un quartettiste prend « rapidement conscience de (sa) propre responsabilité envers les autres, qu'il s'agisse de leur réputation ou de leurs moyens de subsistance. ²⁴ ». Mais la logique fusionnelle induite par certains procédés d'écriture ne doit pas nous amener à filer la métaphore de la fusion amoureuse. Gardons-nous de ce genre de facilités. Concluons en précisant que ce premier socle, ce socle humain, est plus ou moins susceptible d'évoluer. Certaines données sont irréductibles mais tout quartettiste endurci sait que le quatuor impose une évolution personnelle ; le respect, l'écoute de l'autre, l'humilité s'acquièrent, malgré tout, au fil des ans.

Le niveau instrumental: ce second socle est, quant à lui, absolument immuable. Comme l'explique très bien David Soyer, le violoncelliste du quatuor Guarneri, chaque instrument possède son propre caractère. Et au sein de ce second niveau, deux réalités doivent être distinguées : le caractère de l'instrument de musique et le caractère propre de l'objet unique qu'est l'instrument. Certes il est facile de comprendre qu'un violon n'implique pas tout à fait les mêmes réalités musicales qu'un alto, mais il n'y a pas deux violons qui fonctionnent de la même manière non plus. On parle, à juste titre, du caractère, du répondant, de la nervosité ou de la profondeur d'un instrument. Ce second point nous amène à la question cruciale de la compatibilité des quatre instruments dans un quatuor. Doivent-ils avoir été façonnés à la même époque, par le même luthier, doit-on viser un son global lisse et homogène ou cultiver l'altérité ? Ce sont les mêmes questions qui reviennent mais qui se posent, cette fois, sur le plan de la facture instrumentale. De ce point de vue, l'histoire des Evangélistes de Vuillaume²⁵ a de quoi fasciner. Ce grand luthier français apprit son métier à l'école de Crémone et copia, dans ce cadre, les instruments des plus grands maîtres. Il s'éprit alors de certains violons de Stradivarius et fut notamment fasciné par le *Rossini* (1716). Il décida

²⁴ *Ibidem*, p. 54.

²⁵ Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) est l'un des plus grands luthiers français du XIX^{ème} siècle.

alors de concevoir quatre instruments sur ce modèle, façonnés dans le même bois, de même *essence*, conçus pour jouer ensemble. Chacun devait être à la fois unique et inséparable des trois autres, le but étant de réaliser l'idéal de chaque rôle dans l'équilibre quartettiste. En 1863, pour filer la métaphore religieuse, il donna à ses instruments le nom des quatre évangélistes. *Jean*, le premier violon, est particulièrement adapté pour les sons aigus, *Marc*, le second violon, a plus de profondeur dans les graves, *Mathieu*²⁶ est l'alto, *Luc*, le violoncelle.²⁷ L'histoire est tellement belle qu'elle a beaucoup nourri l'imaginaire collectif. Malheureusement, le concept dépasse la réalité musicale de la chose. Là encore, à chaque quatuor une solution singulière qui, de plus, n'est pas uniquement la résultante d'une décision commune mais celle d'un nombre important de facteurs extérieurs : budget, propositions de mécénat, ventes organisées...

Le niveau de l'interprétation : dernier niveau, il s'agit de lire l'œuvre, de la déchiffrer et de travailler à une interprétation qui convienne à tous. Les deux niveaux précédents servent alors de bornes et de limites. La problématique du même et de l'autre est ici d'une rare complexité puisque jouer comme l'autre peut entraîner de l'hétérogénéité. Il y a en effet un hiatus entre ce que l'on joue et ce qui s'entend : pour que ce que je joue sonne comme ce que vient de jouer mon collègue, il faut parfois que je fasse autrement ; vouloir le *même* peut donc engendrer de l'*autre*. Autre élément fondamental, l'interprétation n'est jamais figée, elle évolue. Les discussions ne prennent pas fin dès qu'une interprétation apparaît comme satisfaisante aux yeux du groupe. C'est ce qu'expliquent ici les Guarneri dans un autre passage de leur discussion avec David Blum :

Lorsque vous répétez, on voit se dérouler le défi de la complémentarité et de l'émulation. On dirait quatre sculpteurs travaillant la pierre de tous côtés, tout en conservant une distance suffisante pour envisager l'ensemble.

DALLEY.- Nous parvenons généralement à accorder nos différents points de vue, je suis heureux de le souligner, mais parfois nous échouons. Malheureusement, un quatuor se compose d'un nombre pair d'individus et à deux contre deux, on se retrouve dans une impasse. Il faut évidemment que l'une des interprétations s'impose sans que cette « victoire » soit permanente ni définitive. Elle peut apparaître comme la solution la plus raisonnable ou la plus convaincante du moment, mais tout peut changer par la suite ; le processus d'élaboration est constant.²⁸

²⁶ Mathieu, avec un seul Rr.

²⁷ Mystérieusement ce quatuor ne fut quasiment jamais joué. Etienne Vatelot acquit ces quatre instruments en 1973 et les conserva 35 ans dans son atelier. Il les prêta au jeune quatuor Modigliani en 2008.

²⁸ David Blum, *L'art du quatuor à cordes*, op. cit., p. 29.

Certaines décisions ne sont donc pas le fruit d'une décision commune, acceptée de tous. Certains choix ne sont que momentanés et rien n'est définitivement acquis. La comparaison de différents enregistrements d'une même œuvre par le même ensemble est en général instructive, de ce point de vue. De plus, certains imprévus, pendant l'interprétation-même de l'œuvre, impliquent des modifications sur le vif. Plus loin, dans l'entretien avec le quatuor Guarneri précédemment cité, nous lisons ainsi :

TREE.- Mais revenons à la pratique du quatuor : en fait, c'est un processus organique. Chacun d'entre nous est constamment influencé par des circonstances fluctuantes. A tout moment, notre jeu est conditionné par ce qui vient de se produire et par ce qui doit survenir, du moins tel que nous le supposons. Notre art reste créatif parce que tout peut arriver.²⁹

Penser tous les aspects de la pratique professionnelle du quatuor pour comprendre ce qu'est le quatuor comme ensemble implique donc de prendre en compte ces trois niveaux de lectures :

	Niveau humain	Niveau instrumental	Niveau de l'interprétation
Caractéristiques :	Caractères Compétences Valeurs Culture Histoire personnelle	Deux degrés de lecture : l'instrument générique et l'objet singulier	Deux réalités : Ce que je joue ≠ Ce qui s'entend
Concepts sollicités : pour quelle dialectique ?	Moi/ autrui	Homogénéité/ hétérogénéité	Le même/ l'autre

Le potentiel fictionnel d'un ensemble de quartettistes

De nombreux artistes ont été évidemment inspirés par la vie d'un quatuor, laboratoire fabuleux pour comprendre les rapports humains, les difficultés du vivre-ensemble. Au sein d'un tel ensemble, tout est comme exacerbé. Nous ne citerons que deux œuvres, à titre d'exemples, un roman et un film, dans lesquelles le quatuor joue un rôle diégétique

²⁹ *Ibidem*, p. 48.

diamétralement opposé. Le roman de Vikram Set³⁰ intitulé *An Equal Music* et traduit en français par *Quatuor* met en scène un violoniste, Michael Holm, membre d'un quatuor à Londres, qui tente de mener sa vie malgré un passé douloureux. Il a jadis aimé une femme, Julia, et n'a aujourd'hui plus que « l'absence et les regrets. » Elle était musicienne, étudiante à Vienne comme lui, et son souvenir n'a jamais pu s'effacer. Le quotidien de Michael, morne et triste, rythmé par les répétitions, les cours et le brouillard, va être bouleversé le jour où, dans le bus, il aperçoit Julia. Il faudra attendre la fin d'un de ses concerts et une entrevue pour qu'il comprenne que la silhouette qu'il avait aperçue n'était pas une vision. Ce roman aurait pu être l'histoire d'un passé rattrapé, le récit de retrouvailles, il est plutôt la découverte d'un lourd secret puisque Michael finira par comprendre le drame intime que vit Julia. Ce qui nous semble intéressant, c'est que le quatuor n'est pas ici le centre autour duquel tout se construit. Il est cet à-côté, ce huit-clos parfois étouffant et soporifique, qui résume le quotidien du protagoniste. La vie de ses membres est faite de tensions et d'euphorie, d'incompréhensions et de non-dits. Divers aspects de la vie des quartettistes sont évoqués, des plus sublimes, aux plus terre à terre, des plus positifs aux plus négatifs.

Chaque répétition du quatuor Maggiore commence par l'exécution très lente et à l'unisson d'une gamme toute simple sur trois octaves : parfois en majeur, comme notre nom, parfois en mineur, selon la tonalité du premier morceau que nous allons jouer. Aussi perturbée qu'elle ait été notre vie les jours précédents, aussi féroces que soient nos disputes à propos de gens ou de politique, aussi viscéralement différentes nos idées sur le morceau au programme et sur son interprétation, cette procédure nous rappelle que nous ne formons qu'un. En interprétant cette gamme, nous tâchons de ne pas nous regarder les uns et les autres ; il n'y a pas de chef apparent. Même l'attaque de la première mesure semble être suscitée par une simple respiration de Piers, sans le moindre mouvement de tête. Jouer cette gamme me permet de m'imprégner de l'esprit du quatuor. Je deviens la musique. Je transfère ma volonté, je me libère de moi-même.³¹

Rares sont les passages comme celui-ci qui focalisent l'attention du lecteur sur la réalité de la vie d'un quatuor et ils ont toujours pour fonction d'être le miroir de la vie psychique et psychologique du narrateur.

Dehors il fait nuit, et nous sommes épuisés, autant par nos humeurs respectives qu'à cause de la musique. Mais nous formons un bizarre ménage de quatre partenaires et six liaisons, chacune d'entre elles, selon les moments, pouvant être cordiale, neutre ou tendue. Ceux qui nous écoutent ne peuvent imaginer avec quel sérieux, quelle pugnacité, quelle bonne volonté et quelle obstination nous cherchons une chose qui nous dépasse, que chacun d'entre nous imagine à sa façon, mais que nous sommes

³⁰ Vikram Seth, *Quatuor*, Paris, Grasset, 2000, trad. française de Françoise Adelstain. Titre original: *An equal Music*, Phoenix House, Londres, 1999.

³¹ *Ibidem*, p. 20.

obligés de réaliser ensemble. Qui parle d'harmonie des esprits, de sublimité ? Comment toute cette mécanique, avec arrêts et redémarrages, cette irrévérence facile, sans compter nos chamailleries, peut-elle se transmuier en or musical ? Pourtant, bien souvent, c'est à partir de débuts si matérialistes que nous parvenons à comprendre une œuvre que nous jugeons à la fois véritable et originale, et à l'exprimer en chassant de notre esprit Rét peut-être, pour un temps, de celui de nos auditeurs- toutes les autres interprétations, aussi fidèles et originales soient-elles.³²

Si cet extrait nous donne un aperçu plutôt attrayant de la vie que mène le narrateur, en comparant notamment l'interprétation à un procédé d'alchimie, le suivant dévoile, quant à lui, un autre aspect du quatuor, plus sombre :

Nombre de musiciens Rqu'ils jouent dans un orchestre ou en indépendants Rvoient dans les membres d'un quatuor une espèce d'être étranges, obsédés, introspectifs, séparatistes, toujours en voyage vers de destinations exotiques, en engrangeant l'adulation comme un dû. S'ils savaient le prix de cette adulation, ô combien incertaine, ils ne nous en voudraient pas autant. Bien plus que notre inquiétude concernant l'état de nos finances et les engagements que nous pouvons ou non obtenir, c'est la proximité dans laquelle nous vivons, et que nous ne connaissons avec personne d'autre, qui bride notre esprit et nous rend plus bizarres que nous le sommes. L'exaltation qui nous saisit est peut-être voisine de l'étourdissement que provoque le manque d'oxygène.³³

La magie, l'alchimie et la gloire du quatuor peuvent en effet cacher des quartettistes asphyxiés par la cinquième entité qu'ils forment tous ensemble.

Le film, sorti en 2013, de Yaron Zilberman intitulé *Le quatuor*, montre, quant à lui, comment, au sein d'un quatuor à la renommée internationale, un événement personnel peut mettre en péril l'avenir du groupe tout entier. Le violoncelliste apprend, au début du film, qu'il est atteint de la maladie de Parkinson, il annonce donc à ses collègues qu'il quitte le quatuor. À partir de ce jour, ce qui avait été mis en place depuis des années, l'équilibre construit au fil des ans, la confiance et le respect, volent en éclat. Le château de cartes s'effondre petit à petit. De nombreuses réalités de la vie d'un quatuor sont mises en avant par le réalisateur et grossies par nécessité diégétique. Le film reste malgré tout assez réaliste et apparaît, de plus, comme un bel hommage à *l'Opus 131* de Beethoven. Ici le quatuor est véritablement le moteur de l'action : la clef de voûte de l'architecture diégétique. Ces deux œuvres représentent donc deux partis pris : le quatuor est dans le premier cas une toile de fond aux reflets psychologisants devant laquelle se joue le drame, dans le second cas, il est au centre de l'action.

³² *Ibidem*, p. 25.

³³ *Ibidem*, p. 101.

Une étude des liens qui unissent les quartettistes permettrait certainement de dégager des théories intéressantes, mais elle imposerait des analyses psychologiques, non philosophiques. Un tel travail ne se situe pas sur le même plan et n'a pas les mêmes fins que celles que nous nous sommes fixées. Cet aspect psychologique ne peut être ignoré quand il est question du quatuor comme groupe d'individus, mais il n'est pas un point essentiel de nos analyses. Pour terminer sur le quatuor comme ensemble, soulignons un point important : certains ensembles ont eu une influence décisive sur l'histoire du genre. Comme l'écrit Bernard Fournier :

Les qualités techniques et artistiques de certaines formations prestigieuses leur ont ainsi permis de jouer un rôle décisif dans la genèse des œuvres de leur temps, que ce soit le quatuor Schuppanzigh pour Beethoven, le Quatuor Kolisch pour Schoenberg, le Quatuor Waldbauer-Kerpely pour Bartók, le quatuor Beethoven pour Chostakovitch. Dans certains cas, au-delà de la simple incitation de compositeur à écrire des quatuors, ces formations ont pu comme le quatuor de Bohême avec le Quatuor « Sonate à Kreutzer » de Janacek- participer à la mise au point de certaines partitions, notamment en ce qui concerne les indications de phrasé, de tempo, d'accentuation. Dans les dernières années du XXème siècle, on connaît le rôle joué ainsi par le Quatuor Arditti vis-à-vis de nombreux compositeurs contemporains, et, en France par exemple, les rapports entretenus par Pascal Dusapin (né en 1955) avec les quatuors Danel et Elysée sous l'égide de ProQuartet (...)³⁴

On ne dira jamais assez combien l'influence des ensembles sur l'évolution du genre est importante. Cette idée permet de faire le lien entre ces deux niveaux sémantiques du quatuor. Ensemble et genre ne peuvent être pensés de manière isolée. Il ne s'agit donc pas pour nous de construire une ontologie à trois niveaux imperméables et autonomes, il s'agit de réfléchir à une architecture tripartite qui puisse, à terme, mettre en évidence les liens entre ses éléments constitutifs.

³⁴ Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, op. cit., p. 22.

2. LES CARACTERISTIQUES ESSENTIELLES DU QUATUOR A CORDES

Le quatuor possède selon nous quatre caractéristiques essentielles : l'homogénéité, l'individualisation, la quaternité et l'équilibre dialogique.

Homogénéité des timbres

Beaucoup diront du quatuor qu'il est un instrument à seize cordes, c'est vrai, mais le phénomène est, malgré tout, plus compliqué qu'il n'y paraît. Le quatuor est la réunion de quatre instruments de la même famille, de même facture ; quatre instruments à cordes frottées, à la sonorité très proche : riche en harmoniques, douce et feutrée. Voici ce qu'écrit Berlioz dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* :

Le violon est l'instrument des qualités en apparence inconciliables :

Les violons surtout peuvent se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion. Il ne s'agit que de savoir les faire parler. On n'est pas obligé d'ailleurs de calculer pour eux, comme pour les instruments à vent, la durée d'une *tenue*, de leur ménager de temps en temps des silences ; on est bien sûr que la respiration ne leur manquera pas. Les violons sont des serviteurs fidèles, intelligents, actifs et infatigables.³⁵

L'alto est l'instrument de la profonde mélancolie et de l'envoûtement :

De tous les instruments de l'orchestre, celui dont les excellentes qualités ont été le plus longtemps méconnues, c'est l'Alto. Il est aussi agile que le Violon, le son de ses cordes graves a un mordant particulier, ses notes aiguës brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet. [...] Son timbre attire et captive tellement l'attention qu'il n'est pas nécessaire d'en avoir dans les orchestres un nombre tout à fait égal à celui des seconds violons, et les qualités expressives de ce timbre sont si saillantes que, dans les très rares occasions où les anciens compositeurs le mirent en évidence, il n'a jamais manqué de répondre à leur attente.³⁶

Le violoncelle est un chanteur au timbre langoureux :

Les violoncelles [...] sont essentiellement chanteurs, leur timbre sur les deux cordes supérieures est un des plus expressifs de l'orchestre. Rien n'est plus voluptueusement mélancolique et plus propre à bien rendre les thèmes tendres et langoureux qu'une masse de violoncelle jouant à l'unisson *sur la chanterelle*. Ils sont aussi excellents pour les chants d'un caractère religieux, c'est alors au compositeur, à choisir les cordes sur lesquelles la phrase sera exécutée. Les deux

³⁵ Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Ed. Henry Lemoine, 1952, p. 33. La partie consacrée au violon : p. 2-33.

³⁶ *Ibidem*, p. 34. La partie consacrée à l'alto : p. 34-38.

inférieures l'*ut* et le *sol*, surtout dans les tons qui permettent de les employer souvent à vide, sont d'une sonorité onctueuse et grave parfaitement convenable en pareil cas ; mais leur gravité même ne permet guère de leur donner que des basses plus ou moins mélodiques, les véritables dessins chantants devant être réservés pour les cordes supérieures.³⁷

Dans tous les cas, le timbre est chaud et doux. Il est question de légèreté et de grâce dans les aigus, de mélancolie, de tendresse et de puissance expressive dans les graves. C'est donc essentiellement la tessiture qui différencie ces instruments les uns des autres :

Instrument	Son ambitus	clefs de lecture	Tessiture au sein du quatuor
Violon 1	Note la plus grave : SOL 2 jusqu'au MI 6 environ*	clef de sol	Aigu
Violon 2	Note la plus grave : SOL 2 jusqu'au MI 6 environ*	clef de sol	Medium-aigu
Alto	Note la plus grave : DO 2 jusqu'au LA 5 environ*	clef d'ut 3 et clef de sol	Medium-grave
Violoncelle	Note la plus grave : DO 1 jusqu'au MI 5 environ*	clef de fa, clef d'ut 4 et clef de sol	Grave

*Si la note la plus grave est une borne immuable, il n'y a pas réellement de borne dans les aigus puisqu'il est possible de jouer en harmoniques.

Le quatuor se déploie donc sur un ensemble de registres de plus de six octaves, mais :

Il faut noter que l'association naturelle « instrument-registre », [...] peut être transgressée et c'est d'ailleurs un des ferments de la conduite des parties instrumentales- puisque chaque instrument n'a de véritable limite, dans l'échelle des hauteurs, que dans le grave³⁸ ; c'est ainsi que l'on peut voir aussi bien le second violon et ce qui est instrumentalement naturel et que le violoncelle et c'est plus inattendu s'approprier les registres aigus et même surplomber la ligne du premier violon.³⁹

³⁷ *Ibidem*, p. 49. La partie consacrée au violoncelle : p. 41-52.

³⁸ La corde la plus grave de chaque instrument, soit pour le violon : sol 2 ; pour l'alto : do 2 ; et pour le violoncelle : do 1.

³⁹ Bernard Fournier, *op. cit.*, p. 26.

Ces fameux croisements de voix apportent en général de la suavité à l'ensemble, ils complexifient le contrepoint et enrichissent ainsi la texture globale.

Exemple 1 : Le violoncelle chante et s'invite dans le medium de la tessiture :

Quatuor de Schubert n°14 « La jeune fille et la mort », Andante con moto, mesure 51 à 75:

Le chant du violoncelle s'épanouit sur un continuum mouvant joué par les trois autres instruments, ce qui accentue l'aspect menaçant et pressant de la Mort. Jusqu'à ce thème, mesure 51, Schubert confère au violoncelle un rôle de basse harmonique très conventionnel. En effet, de la mesure 1 à la mesure 24, il réalise la voix de basse du choral ; la répartition des voix est extrêmement classique et homogène. A partir de la mesure 25, les couleurs changent et le tissu contrapunctique évolue. Le violoncelle réalise alors un accompagnement en

pizzicati qui crée un tapis sonore qui rappelle les battements du cœur de la jeune fille apeurée. Quoique très différent de celui des mesures précédentes, ce style d'écriture reste classique : l'instrument le plus grave se doit d'asseoir l'harmonie. Ce type de motif rythmique et harmonique implique en effet un respect des tessitures données. Jusque-là, le violoncelle règne en maître sur les graves. L'effet créé par ce chant à la mesure 51 en est d'autant plus saisissant.

Exemple 2 : Le second violon chante dans l'aigu et le premier l'accompagne dans le medium

Quatuor en ré majeur de César Franck, IV. Finale, mesure 306 à 321 :

The image displays three systems of musical notation, likely for a string quartet, characterized by long note values and specific performance instructions.

- First System:** Features four staves. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) are marked *sempre ppp* (pianissimo). The fourth staff (Cello/Double Bass) is also marked *sempre ppp*. The notation includes long notes with ties and slurs.
- Second System:** Continues the four-staff arrangement. The first staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The second staff is marked *mf* and includes the instruction *molto cresc.* (molto crescendo). The third staff is marked *mf*. The fourth staff is marked *mf* and includes the instruction *sempre legato* (always legato).
- Third System:** Continues the four-staff arrangement. The first staff is marked *pp* (pianissimo). The second staff is marked *pp*. The third staff is marked *pp* and includes the instruction *non troppo dolce* (not too sweet). The fourth staff is marked *poco marcato* (slightly marked).

Ce passage en valeurs longues est synonyme d'accalmie au sein d'un mouvement très agité et contrasté⁴⁰. Globalement, le premier violon explore les aigus, parfois les suraigus mais ici le second violon prend le relais et sa sonorité apporte chaleur et profondeur. Sa courbe mélodique sinieuse contraste avec la relative stabilité des autres voix.

⁴⁰ En témoignent les nombreux changements de tempi et de mesures.

Le quatuor à cordes implique donc, d'une certaine manière, une esthétique de la fusion ; l'homogénéité est, de ce point de vue-là, sa condition *sine qua non*. Toutefois, nous l'avons vu, les quartettistes peuvent être amenés à mettre en avant une forme d'hétérogénéité et c'est bien là que réside toute la magie du quatuor ; c'est de cette tension permanente entre l'individuel et le collectif que le quatuor tire ce qu'il a de plus fascinant :

Si le quatuor - et nous percevons que c'est là son originalité décisive - permet le passage insensible d'une voix à une autre et s'inscrit naturellement dans une perspective fusionnelle, il rend aussi possible la différenciation des voix, leur individualisation, et donc leur antagonisme, voire leur totale indépendance.⁴¹

Individualisation des voix

L'homogénéité des timbres s'articule donc à une autre donnée essentielle du quatuor : il est la somme de quatre individus. Il y a un musicien par voix, c'est d'ailleurs pour cela qu'une telle dialectique entre le même et l'autre est rendue possible. C'est cette caractéristique qui permet de distinguer le quatuor à cordes de l'orchestre à cordes. Dans l'orchestre, le nombre d'exécutants n'est pas précisément défini et dépend de plusieurs facteurs (circonstances, époques, styles...). Là où l'orchestre implique une logique de masse, le quatuor, lui, est dépouillement, « nudité » dit Boucourechliev, voilà pourquoi une œuvre ne peut pas être transposée d'une formation à l'autre sans quelques aménagements ; la logique compositionnelle n'est pas la même. Quand Stravinsky retranscrit ses *Trois pièces*, il les *orchestre*. Quand Boulez transforme son *Livre pour quatuor* en un *Livre pour orchestre*, il effectue des aménagements. C'est parce que le quatuor à cordes se caractérise par son écriture non symphonique que la différence entre les deux formations est une différence de nature, non de degré.

Les grands quatuors, même lorsqu'ils sont sonores et effervescents, même lorsqu'ils recourent à une pâte sonore épaisse, utilisent pleinement les qualités propres de leur médium faites notamment de ductilité contrapuntique, de réactivité, de finesse dans l'élaboration des détails de la texture.

Avec un orchestre, le tempo s'alourdira nécessairement sous l'effet de la masse et de son inertie et certains détails extrêmement fins de la texture disparaîtront dans la masse. De même que l'art de la miniature n'est pas celui de la fresque, de même les compositeurs n'écrivent pas pour le quatuor comme pour l'orchestre.⁴²

⁴¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴² Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 75.

C'est aussi ce qui fait que le quatuor est un médium privilégié pour dire l'intime. La texture née des quatre voix du quatuor est souple et fine, délicate et peut dégager une grande tendresse. La charge émotionnelle peut être particulièrement forte du fait même de cette individualisation des voix :

On comprend mieux pourquoi les compositeurs ont intimement associé le quatuor à leur expérience spirituelle. En effet, dans le contexte fondamentalement homogène de ce genre, la concentration du matériau musical et les procédés spécifiques utilisés pour sa mise en scène à travers quatre voix favorisent l'élaboration d'une pensée musicale tournée vers l'investigation de l'intériorité⁴³.

Ce point explique en partie pourquoi il fut le « temple de la musique pure⁴⁴ » au XIX^{ème} siècle. Ce quatuor qui dit l'intime, c'est aussi le dernier quatuor de Bartók, par exemple, écrit en 1939, qui marque un double drame : le début de la Guerre puisque la Pologne est envahie et la maladie puis la mort de la mère du compositeur. Beaucoup y ont vu (entendu) un journal intime ; l'œuvre est véritablement chargée de désespoir, la musique paraît être parfois décharnée. Si son premier quatuor était construit sur une augmentation des tempi, ce quatuor-ci présente la démarche inverse : entre les quatre mouvements, les tempi sont progressivement ralentis. Même si Bartók ne pouvait pas savoir que ce serait son dernier quatuor, la boucle est symboliquement bouclée. De plus, l'idée thématique qui introduit chacun des mouvements (Mesto) prend des allures de ritournelle obsédante et c'est aussi, dans ce quatuor, que resurgit de la manière la plus dramatique, l'ombre de Beethoven.

Premières mesures du premier mouvement, Mesto, 6^{ème} quatuor de Bartók :



Ce quatuor qui dit l'intime, c'est aussi, assurément, le *Premier Quatuor* de Smetana intitulé *De ma vie*, composé en 1876. Dans une lettre du 21 Juillet 1879, le compositeur explicite le contenu de l'œuvre *a posteriori* :

⁴³ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 19.

Premier mouvement : appel du destin (thème principal) et lutte du destin. Côté partial du compositeur au niveau romantique, non seulement dans sa musique mais aussi dans la vie et en amour. Réveil des sens et des sentiments dans sa musique. Deuxième mouvement : influence de la musique de danse sur le compositeur. Côté brillant de la vie, particulièrement lors de la jeunesse. Vie du compositeur dans le milieu aristocratique (trio en ré bémol mineur). Troisième mouvement : intenses sentiments amoureux à la rencontre de sa future femme. Lutte contre un cruel destin, achèvement final du but visé. Quatrième mouvement : réveil de la fierté nationale ! Influence de la musique nationale sur le compositeur, sa culture, jusqu'au moment d'un mi strident, symbole de ma destinée vers la surdité, résignation et espoir.

Les procédés d'écriture qui traduisent cette intimité et cette forme d'introspection sont nombreux : choix d'un rythme trochaïque énergique synonyme de volonté, accompagnement créant comme un tapis ondulant qui illustre une forme d'instabilité, montée de la tension par chromatismes, émouvants jeux avec le temps, thème à *fleur de peau*. C'est aussi parce qu'on entend de nombreuses références à d'autres compositeurs que ce quatuor dit l'intime ; il met en lumière les influences du compositeur : certains accompagnements très schubertiens, une référence à la 5^{ème} symphonie de Tchaïkovski (thème du destin), une accalmie poétique et pastorale (après la progression dramatique ayant abouti à un climax) très beethovénienne. On perçoit aussi une forme d'ironie (usage des trilles) qui marque toutefois que le compositeur n'adhère pas complètement au sens littéral qu'impose cette lettre écrite de sa main mais que l'essentiel de la musique est peut-être ailleurs. L'œuvre est à coup sûr plus complexe qu'elle n'y paraît.

Ce son intime peut également donner naissance à des œuvres tendres, moins sombres. Certains des quatuors de Villa-Lobos illustrent bien, par exemple, cette fragilité mêlée d'espièglerie, cette fantaisie enfantine qui plonge l'auditeur dans un univers coloré et sautillant :

Villa-Lobos, Quatuor n°5, premier mouvement « Poco Andantino », premières mesures :

String Quartet No. 5

I

Heitor Villa-Lobos

Poco Andantino

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f *mf* *p*

pp *pp* *p* *p*

mf

p *p* *p* *p*



Quaternité

Si le quatuor s'est imposé comme le genre-roi de la musique de chambre, c'est certainement parce que le chiffre quatre est optimal. Il semble faire écho, de prime abord, à la répartition des tessitures de la voix humaine : soprano, alto, ténor et basse qui a, elle aussi, fait ses preuves. La comparaison n'est toutefois pas si évidente qu'elle n'y paraît. Le quatuor est, en réalité, constitué de deux sopranos, d'un ténor et d'une basse. Les deux violons renforcent les aigus et l'instrument intermédiaire entre le violon et l'alto n'existe pas. S'il a un jour existé dans l'atelier d'un luthier expérimentateur, il n'a pas perduré dans l'histoire pour venir réajuster l'équilibre. La logique imposerait une répartition de l'ambitus par quintes et octaves : ut1, sol1, ut2, sol2, l'histoire en a pourtant décidé autrement. Le quatuor se déploie de la manière suivante : ut1, ut2, sol2, sol2, sans qu'il soit possible d'en exposer les véritables raisons. Le quatuor à cordes, exemple d'équilibre parfait, repose donc, paradoxalement, sur une répartition qui manque de rationalité. Par ailleurs, si les consorts de viole (*full-consort* et

non *broken consort*⁴⁵) étaient souvent à cinq voix, c'est bien le chiffre quatre qui s'est cristallisé au fil des siècles, laissant le trio et le quintette au rang des genres secondaires :

Bien qu'ils soient dotés des mêmes attributs d'homogénéité que le quatuor, le trio à cordes d'un côté et le quintette à cordes de l'autre sont restés des genres assez confidentiels. La qualité particulière d'équilibre obtenue avec quatre instruments ne trouve en fait d'équivalent avec aucune autre association : le trio souffre d'une faiblesse dans le médium compensée parfois par l'utilisation des doubles cordes et le quintette d'une redondance soit dans le médium (quintette à deux altos), soit dans le grave (quintette à deux violoncelles), allégée parfois en recourant à des simples doublements de lignes à l'octave.⁴⁶

Il est tentant de chercher des explications du côté de la symbolique du chiffre *quatre* : les quatre éléments (terre, eau, feu et air), les quatre qualités élémentaires (sec, humide, froid et chaud), les quatre points cardinaux (Nord, Sud, Est et Ouest), les quatre vents (*Borée* le vent du Nord, *Euros* le vent de l'Est, *Notos* le vent du Sud et *Zéphyr* le vent de l'Ouest), les quatre règnes (minéral, végétal, animal et humain), les quatre humeurs (*colera*, *colera nigra*, *flegma*, et *sanguis*⁴⁷), les quatre saisons (printemps, été, automne et hiver), les quatre âges de la vie (l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte et la vieillesse), les quatre chevaliers de l'Apocalypse (le cheval blanc pour la conquête, le cheval rouge pour la guerre, le cheval noir pour la famine et le cheval pâle pour la mort), les quatre règles arithmétiques (addition, soustraction, multiplication et division)... Nous pourrions multiplier les exemples et comparer les significations en fonction des civilisations. Si le *quatre* est le chiffre magique dans toutes les civilisations centre-américaines, il est, par exemple, plutôt redouté et en général soigneusement évité dans les civilisations asiatiques, puisqu'il évoque le chaos et la mort. En Occident, il est souvent associé à l'idée de plénitude, d'achèvement et de totalité, c'est en tout cas ce qui se dégage de cette énumération. Le quatre est lié au cercle, à l'idée de cycle, il symbolise l'accomplissement et la réalisation. Le carré est synonyme d'équilibre ; le quatuor, tout en étant une formation souple parce que réduite, possède indéniablement cette force centrifuge, porteuse de stabilité. Il faut également préciser que les quatre voix du quatuor sont optimales du point de vue harmonique puisqu'elles impliquent naturellement une écriture à

⁴⁵ Il existait en effet deux types de consort de violes, ceux qui étaient composés de plusieurs violes (*Full consort*, appelé aussi *whole consort*) et ceux qui intégraient en leur sein un/des instrument(s) d'une autre famille, comme, par exemple, des flûtes (*broken consort*). La terminologie est intéressante puisque les termes anglais impliquent l'idée d'une unité qui peut ou non être brisée. Des timbres homogènes pouvaient, pour créer du relief, être associés à d'autres. Nous insistons sur ce point car la comparaison avec le quatuor n'a de sens que si le consort est composé *exclusivement* de violes : il faut que les deux formations comparées soient homogènes.

⁴⁶ Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, op. cit. p. 29.

⁴⁷ La bile jaune, la bile noire, le flegme et le sang.

quatre parties, donc des accords de quatre sons, fondements de l'harmonie tonale classique. Bernard Fournier précise ainsi, en note :

Sauf doublement de certaines lignes, avec pour effet de réduire la densité des accords, ou utilisation dans le cas des instruments à cordes de doubles, triples ou quadruples cordes, ce qui ne peut être qu'occasionnel, l'écriture pour quatre voix ou quatre instruments monodiques produit naturellement des accords de quatre sons.⁴⁸

Les raisons de la permanence de cette association de quatre instruments dans l'histoire de la musique savante occidentale sont donc d'ordre musical (harmonique surtout), historique, esthétique et certainement aussi symbolique. La dernière caractéristique du quatuor à cordes, et certainement la plus importante, découle directement de ces considérations, il s'agit de son *équilibre dialogique*. Elle mérite un développement plus important, notamment parce qu'elle implique de travailler sur les notions de conversation, de dialogue et dialogisme. Nous lui consacrons donc une partie séparée.

3. L'ÉQUILIBRE DIALOGIQUE PROPRE AU QUATUOR A CORDES

Dès son origine, le quatuor à cordes est pensé comme un dialogue, Stendhal parle, dans *Vie de Haydn*, d'une aimable conversation entre amis :

Une femme d'esprit disait qu'en entendant les quatuors de Haydn elle croyait assister à la conversation de quatre personnes aimables. Elle trouvait que le premier violon avait l'air d'un homme de beaucoup d'esprit, de moyen âge, beau parleur, qui soutenait la conversation dont il donnait le sujet. Dans le second violon, elle reconnaissait un ami du premier, qui cherchait par tous les moyens à le faire briller, s'occupait très rarement de soi, et soutenait la conversation plutôt en approuvant ce que disaient les autres qu'en avançant des idées particulières. Le violoncelle était un homme solide, savant et sentencieux. Il appuyait les discours du premier violon par des maximes laconiques, mais frappantes de vérité. Quant à l'alto, c'était une bonne femme un peu bavarde, qui ne disait pas grand-chose, et cependant voulait toujours se mêler à la conversation. Mais elle y portait de la grâce, et pendant qu'elle parlait, les autres interlocuteurs avaient le temps de respirer. On voyait cependant qu'elle avait un penchant secret pour le violoncelle qu'elle préférait aux autres instruments.⁴⁹

Deux lectures de ce texte sont envisageables. La première est historique, elle consiste à affirmer que le quatuor classique est la transcription musicale d'un idéal social, emblématique

⁴⁸ Bernard Fournier, *Eshétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, note 1 de la p. 29.

⁴⁹ Stendhal, *Lettres sur Haydn, Lettre VI*, 2 octobre 1808, dans *L'âme et la musique*, Paris, Stock, 1999, p 53.

du XVIIIème siècle : conversation entre personnes de bonne compagnie, dialogue entre mondains, idéal humaniste et démocratique. En effet, la fin de la pratique de la basse continue et l'effacement du modèle baroque qui divisait l'espace sonore en trois strates d'importance différente (le dessus qui chante, les voix intermédiaires de moindre importance et le continuo qui permet d'asseoir l'harmonie) laissa place à ce nouvel équilibre, particularité de l'esthétique classique. La comparaison est donc construite ainsi ; les quatuors de Haydn sont *comme* une conversation. Précisons qu'il s'agit d'une idée dans l'air du temps, liée à une conception de la musique comme discours. C'est d'ailleurs ce que Stendhal aime chez Haydn ; de la musique qui « a du style⁵⁰ ». Quoiqu'il en soit, nous sommes en présence d'un premier violon beau parleur, d'un timide second violon, intimement associé à son voisin, d'un alto qui apporte de la douceur à la texture d'ensemble et d'un violoncelle sentencieux qui ponctuel les cadences, héritage du XVIIème siècle. Notons, de plus, qu'au sein de ce microcosme les protagonistes ont un genre clairement déterminé : trois hommes et une femme. L'alto est ici bien loin de la femme érudite qui brillait en société et faisait la gloire de certains cercles ; elle est peinte, en demi-teinte, comme une piètre « salonnière » au rôle plutôt mineur. Il faut donc voir dans ces lignes une série de portraits piquants, qui révèle le sens de l'humour de leur auteur ainsi que son talent pour les descriptions vivantes, parfois teintées d'ironie, et non le reflet exact des pratiques sociales, qui, depuis deux siècles, codifient les rôles masculins et féminins au sein de ces réunions.

Mais que jouent ces quatre personnes exactement ? Quelle(s) œuvre(s) interprètent-elles ? Stendhal fait très certainement référence aux premiers quatuors de la seconde période de Haydn, écrits entre 1771 et 1793, de l'opus 20 à l'opus 55. Le maître est alors influencé par l'œuvre de Karl Philip Emmanuel Bach. Les quatuors de l'*Opus 33* illustrent, par exemple, assez bien la citation ; entre les Quatuors du Soleil et les Quatuors dits « Prussiens », ils présentent une verve et une effervescence singulières qui rappellent le discours plein d'esprit, pétillant, parfois teinté de quelques traits d'humour, évoqué par Stendhal. L'examen de la première partie du *Premier Quatuor* de l'*Opus 33* nous permet ainsi d'illustrer les propos de Stendhal : le premier violon est sur le devant de la scène, soutenu par un second violon qui

⁵⁰ Stendhal, *Lettre sur Haydn*, lettre IX, 4 mai 1809, *Ibidem*, p. 72 :

« Une qualité remarquable chez Haydn, la première parmi celles qui ne sont pas données par la nature, c'est l'art d'avoir un *style*. Une composition musicale est un discours qui se fait avec des sons au lieu d'employer la parole. Dans ses discours, Haydn a, au suprême degré, non seulement l'art d'augmenter l'effet de l'idée principale par les idées accessoires, mais encore de rendre les unes et les autres de la manière qui convient le mieux à la physionomie du sujet : c'est un peu ce qu'en littérature on nomme *convenance de style*. Ainsi, le style soutenu de Buffon n'admet pas ces tournures vives, originales et un peu familières qui font tant de plaisir dans Montesquieu. »

s'exprime souvent par des contre-chants ou des figures d'accompagnement, un alto qui sert de lien entre le chant des violons et la voix de basse et le violoncelle au rôle, le plus souvent, mélodique (réponses au premier violon : mêmes figures) et harmonique :

Quatuor n°1, Opus 33, Joseph Haydn, mesures 1 à 37 :

OP. 33, NO. 1, IN B MINOR

Allegro moderato I.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

The musical score is for a string quartet in B minor, Op. 33, No. 1 by Joseph Haydn. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the movement is 'I.'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with a repeat sign at measure 10. Dynamic markings include piano (p), forte (f), crescendo (cresc.), and pianissimo (pp). The Violino I and II parts have a melodic line with many slurs and ties. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with chords and moving lines. The score ends at measure 37.

This page of musical notation consists of four systems, each with four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

- System 1:** Measures 1-4. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). A bracket under the first two measures is marked *f*. Measure 4 is marked with a **20**.
- System 2:** Measures 5-8. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f*. Measure 8 is marked with a **20**.
- System 3:** Measures 9-12. Dynamics include *p* (piano), *f*, and *sf*. Measure 12 is marked with a **20**.
- System 4:** Measures 13-16. Dynamics include *p* and *f*. Measure 16 is marked with a **20**.
- System 5:** Measures 17-20. Dynamics include *p* and *f*. Measure 20 is marked with a **20**.
- System 6:** Measures 21-24. Dynamics include *p* and *f*. Measure 24 is marked with a **20**.
- System 7:** Measures 25-28. Dynamics include *p* and *f*. Measure 28 is marked with a **20**.
- System 8:** Measures 29-32. Dynamics include *p* and *f*. Measure 32 is marked with a **20**.
- System 9:** Measures 33-36. Dynamics include *p* and *f*. Measure 36 is marked with a **20**.
- System 10:** Measures 37-40. Dynamics include *p* and *f*. Measure 40 is marked with a **20**.
- System 11:** Measures 41-44. Dynamics include *p* and *f*. Measure 44 is marked with a **20**.
- System 12:** Measures 45-48. Dynamics include *p* and *f*. Measure 48 is marked with a **20**.
- System 13:** Measures 49-52. Dynamics include *p* and *f*. Measure 52 is marked with a **20**.
- System 14:** Measures 53-56. Dynamics include *p* and *f*. Measure 56 is marked with a **20**.
- System 15:** Measures 57-60. Dynamics include *p* and *f*. Measure 60 is marked with a **20**.
- System 16:** Measures 61-64. Dynamics include *p* and *f*. Measure 64 is marked with a **20**.
- System 17:** Measures 65-68. Dynamics include *p* and *f*. Measure 68 is marked with a **20**.
- System 18:** Measures 69-72. Dynamics include *p* and *f*. Measure 72 is marked with a **20**.
- System 19:** Measures 73-76. Dynamics include *p* and *f*. Measure 76 is marked with a **20**.
- System 20:** Measures 77-80. Dynamics include *p* and *f*. Measure 80 is marked with a **20**.
- System 21:** Measures 81-84. Dynamics include *p* and *f*. Measure 84 is marked with a **20**.
- System 22:** Measures 85-88. Dynamics include *p* and *f*. Measure 88 is marked with a **20**.
- System 23:** Measures 89-92. Dynamics include *p* and *f*. Measure 92 is marked with a **20**.
- System 24:** Measures 93-96. Dynamics include *p* and *f*. Measure 96 is marked with a **20**.
- System 25:** Measures 97-100. Dynamics include *p* and *f*. Measure 100 is marked with a **20**.



Au-delà de l'anecdote stendhalienne, le parallèle entre conversation mondaine et quatuor classique est intéressant, parce que littérature et musique se sont influencées mutuellement. Il s'agit de deux types de *discours* qui s'inscrivent dans un cadre socio-historique et esthétique commun. Ces conversations sont essentiellement des activités privées, qui s'inscrivent dans un climat de confiance et dans l'intimité d'une petite société d'hommes de bon goût et de talent. Ainsi à l'écart du monde, ils échangent et prennent plaisir à cet « être ensemble ». Ces réunions dessinent un espace consacré à l'*otium*, par opposition aux *negotia* des affaires publiques. Les travaux de Marc Fumaroli⁵¹ mettent en avant qu'à partir du début du XVIII^e siècle, ce type de conversations s'est développé à Paris, dans les hôtels (Hôtel de Rambouillet, Hôtel de Condé...), espaces dédiés à la vie privée et aux loisirs studieux. Ils devinrent alors des lieux de contre-pouvoir pouvant concurrencer les activités de la Cour.

Un des grands archétypes de l'Europe devient réalité vivante et radieuse à Paris. Le meilleur de son succès vient justement de son caractère privé, oisif, politiquement irresponsable : la « douceur de vivre ». A Versailles, autour du roi, de ses ministres, de ses hauts dignitaires de cour, le loisir, régi par une étiquette pesante, oscille entre la cérémonie officielle et le repos de l'homme d'Etat et du guerrier, furtif et conquis

⁵¹ *Anthologie, L'art de la conversation*, préfacée par Marc Fumaroli, « Classiques Garnier », Paris, Dunod, 1997.

de haute lutte. A Paris, la vie des salons est la vie de loisir elle-même, le luxe à l'état pur, où se rencontrent et se modifient mutuellement lettrés et mondains, gens d'étude et gens de plaisir, la liberté du philosophe et la grâce des femmes. Dans cette « bonne compagnie », le poète, l'artiste, le musicien, le comédien, ne sont pas, comme à la cour, des domestiques et des fournisseurs, mais des interlocuteurs introduits dans l'égalité de principe de la conversation.⁵²

Marc Fumaroli entend mettre en avant « le haut degré de conscience proprement littéraire que la « forme conversation » a connu pendant quatre règnes successifs en France.⁵³ » On se forme à la conversation, moins dans les livres que dans la bonne compagnie, par l'observation et par l'expérience. Les règles et les codes sont précis ; la grâce, la politesse, le naturel et la mesure sont des qualités qui reviennent, quasiment de manière systématique, dans ces écrits⁵⁴ :

La parole de salon est devenue un métier. Elle doit être intéressante, informée, sans être pesamment érudite ; brillante sans humilier quiconque ; modérée en restant spontanée et personnalisée ; piquante, teintée d'ironie, mais sans méchanceté ; Autrement dit, elle doit respecter un savant équilibre en gardant l'apparence du naturel.⁵⁵

Il est important de souligner que cet art de la conversation des XVII et XVIII^{ème} siècles a eu comme archétype le dialogue philosophique antique. Marc Fumaroli insiste sur cet héritage hellénique :

Tout commence et tout revient, bien sûr, au dialogue platonicien. Au large de l'*agora* et de la *boulê*, lieux de la vie publique pour la démocratie athénienne, et où pérorèrent les orateurs formés par les sophistes, le dialogue platonicien décrit la formation par Socrate d'une aristocratie philosophique. La conversation (rivale privée de l'éloquence publique et civique) est la méthode socratique pour rassembler les candidats à cette élection, les mettre à l'épreuve, les désabuser de la *doxa* commune et des effets de pouvoir qu'en tirent les sophistes et leurs élèves. Ceux-ci sont mal à l'aise avec la conversation telle que l'organise Socrate. Ils préfèrent une pédagogie directive et qui enseigne des recettes.⁵⁶

Le banquet représentant, de ce point de vue, le lieu idéalement propice au dialogue.

⁵² *Ibidem*, préface, p. 26.

⁵³ *Ibidem*, p. 2.

⁵⁴ Au sein de cette anthologie, composée de deux parties, sont présentés les auteurs suivants :
Partie 1. *Sous Louis XIV : du père Bouhours à Morvan de Bellegarde* : Père Dominique Bouhours, Antoine Gombaud Chevalier de Méré, Madeleine de Scudéry, Pierre d'Ortigue de Vaumorière, François de Callières, Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde.
Partie 2. *De Louis XV au XIX^{ème} siècle* : Abbé Nicolas Trublet, François-Augustin Paradis de Moncrif, Charles Pinot Duclos, Jean-Jacques Rousseau, Madame Jacques Necker, Louis-Sébastien Mercier, Germaine Necker, Baronne de Staël-Holstein, Abbé André Morellet.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁶ *Ibidem*, préface, p. 4.

... c'est le pouvoir de la conversation, du banquet, de la fête privée, du loisir champêtre, un pouvoir « philosophique » que l'Europe, depuis la Renaissance, a appris à respecter et imiter par-dessus tout, comme une rémanence de l'Âge d'or.⁵⁷

L'art de la conversation mondaine s'est donc nourrie de l'art du dialogue philosophique. Mais si la philosophie apporte un modèle, la musique, quant à elle, sert de référence. D'ailleurs, dans son introduction, Marc Fumaroli enrichit ses explications, dès les premières pages, d'une métaphore musicale :

S'ils constituent bien un genre réflexif, ces traités n'ont rien de dogmatique : s'ils orientent les commençants et stimulent les virtuoses confirmés, c'est d'une manière oscillante et oscillatoire, comme la « forme conversation » elle-même, et comme la pédagogie *ingénieuse* qui initie à la fois son ample et ses mœurs. Certains auteurs insistent davantage sur les « mœurs » que suppose la conversation comme forme littéraire orale, les autres insistent sur le style et sur les figures qui lui sont les plus appropriées : les uns sont plutôt des moralistes, les autres plutôt des rhétoriciens, mais tous savent très bien que « les mœurs » et le « style », les « manières » et « l'art », ne peuvent être séparés que par commodité : ces conventions d'ordre différent sont inséparables, elles définissent ensemble des règles de ce jeu supérieur de la parole auxquelles se plient les adeptes de la conversation et où ils goûtent liberté et « esprit de joie ». Il y a en effet quelque chose d'initiatique dans ces traités qui proposent un mode d'être et un art de parler hors du commun ; leur morale vise à découvrir comment l'impossible (l'harmonie et la fertilité de l'être ensemble) pour des « caractères », des « conditions », des « tempéraments », des « pentes d'esprit », des « talents », des « sexes », différents, divers, incompatibles à première vue) peut devenir possible ; leur rhétorique vise à établir un style commun qui, loin d'affadir les effets singuliers, impromptus, inspirés, de persuasion, les rend intenses et leur ôte tout tranchant blessant. La conversation française est au fond la solution la plus approchée de la quadrature du cercle, morale et rhétorique, du difficile dialogue dans le loisir des êtres très divers : elle prétend le rendre non seulement possible mais habituel, non seulement naturel mais excitant. C'est bien le chef-d'œuvre et le sommet de l'art politique, irréalisable dans le cadre grossier des cités, des cours et des nations, mais réalisé dans des cercles *privés* où des solistes peuvent se réunir en formation de musique de chambre et jouer pour eux-mêmes sur la table d'harmonie.⁵⁸

Ainsi, si l'image de la discussion entre personnes de bonne compagnie nourrit les textes sur le quatuor à cordes, les écrits sur cette pratique de la conversation font directement référence à la musique. D'autre part, dans les deux cas, les « commençants » côtoient les virtuoses. Cet aspect est particulièrement important dans la pratique du quatuor à cordes au XVIII^e siècle. Ce sont les amateurs, dans ce type d'environnement privilégié, qui ont fait vivre le genre et stimulé la création.

⁵⁷ *Ibidem*, préface, p. 26.

⁵⁸ *Ibidem*, préface, p. 2-3.

Pendant la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle, en l'absence de formations professionnelles constituées, les quatuors amateurs étaient en effet les seuls à exécuter les nombreuses œuvres écrites à l'époque.⁵⁹

La pratique amateur, constitutive du genre, est donc étroitement liée à cette conception du quatuor comme conversation. Un paradoxe géographique se pose alors : pourquoi les salons les plus prestigieux se sont-ils développés en France et les œuvres pour quatuor au dialogisme le plus abouti ont-elles été écrites dans les pays germaniques ? Les difficultés d'importation du modèle littéraire parisien vers les pays de langue allemande s'expliquent, en partie, grammaticalement : la structure de la langue allemande implique en effet un rapport au temps différent. Germaine Necker, baronne de Staël, explique cette différence de *tempo* en ces termes :

L'allemand se prête beaucoup moins à la précision et à la rapidité de la conversation. Par la nature même de sa construction grammaticale, le sens n'est ordinairement compris qu'à la fin de la phrase. Ainsi, le plaisir d'interrompre, qui rend la discussion si animée en France, et force à dire si vite ce qu'il importe de faire entendre, ce plaisir ne peut exister en Allemagne, car les commencements de phrases ne signifient rien sans la fin, il faut laisser à chacun tout l'espace qu'il lui convient de prendre ; cela vaut mieux pour le fond des choses, c'est aussi plus civil, mais moins piquant (...)⁶⁰

Nous touchons bien ici les limites de ce type de comparaison. Les notions de conversation et de dialogue sont ancrées dans la sphère linguistique et ne peuvent en sortir. Une seconde analyse de la citation de Stendhal nous permettra peut-être de nous extraire à la fois de cette impasse méthodologique et de cet ancrage historique.

Le dialogisme propre au quatuor à cordes

En effet, une autre lecture de la citation de Stendhal, plus pertinente parce que transhistorique, nous amène à analyser le quatuor comme étant *essentiellement* dialogique. La citation de Stendhal éclaire alors le quatuor comme genre, au-delà de toute esthétique. Il s'agit d'un échange mettant en avant la conduite de chacune des voix : diversité, intimité, complexité et lisibilité⁶¹. Cet équilibre dialogique devient alors une propriété constitutive du genre. Il est

⁵⁹ Bernard Fournier, *op. cit.*, 1999, p. 22.

⁶⁰ Germaine Necker, baronne de Staël, « De la langue allemande dans ses rapports avec l'esprit de conversation », in Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 409.

⁶¹ Il s'agit ici des qualificatifs employés par Bernard Fournier, *Ibidem*.

Voir la typologie esquissée par l'auteur au chapitre XXII : « Esquisse d'une typologie théâtralisante », p. 547, et également les exemples développés dans : « Les dialogues du quatuor », p. 548, « Dialogue

très spécifique, quoique toutefois assez proche de celui des autres genres de la sphère de la musique de chambre. Il y a, par exemple, un équilibre propre au quatuor avec piano ; il repose également sur quatre instruments, mais cinq voix, et présente plus d'hétérogénéité que celui du quatuor à cordes. Le *Quatuor avec piano* de Schumann en mi Bémol Majeur, opus 47, en est un excellent exemple. Le piano invite à un autre dialogisme et ralentit le rythme des échanges. Les « répliques » sont plus longues et ces relais de thème, particulièrement soignés dans le sublime *Andante Cantabile* (3^{ème} mouvement), sont autant d'occasions pour le compositeur d'inscrire de somptueuses envolées lyriques. Avec un piano, on laisse les instruments chanter plus librement. Chacun est, à un moment donné, sur le devant de la scène : respectivement, dans ce 3^{ème} mouvement, le violoncelle, le violon et le piano, puis, dans la partie centrale, le violon, le piano, le violon de nouveau. Dans la dernière partie : l'alto (pour le retour du thème A), le violon et le violoncelle. Le tout s'achève sur une coda synonyme d'évanescence.

Il s'agit, dans tous les cas, d'un équilibre précaire, fragile, fluctuant, perpétuellement mouvant. En passant de l'idée d'une conversation au concept de dialogisme, nul doute que nous passons de l'image à la réalité, de la métaphore au sens premier. Franchissons un pas de plus en postulant que le quatuor, parce que de nature dialogique, révèle les spécificités des modalités du dialogue d'une époque.

Prenons comme exemple les quatuors d'Elliott Carter ; ils soulignent les problèmes du dialogue du monde contemporain et son aporie. Tous ses quatuors tournent en effet autour de ces questions mais en examinant les quatuors n°2, n°3 et n°4 nous pouvons avoir une vision globale des différentes problématiques dialogiques. Le quatuor n°2 date de 1959, il présente une poétique du dialogue difficile, grâce, notamment, à une extrême individualisation des voix et au procédé que Carter nomme « la modulation métrique⁶² ». Le quatuor n°3, qui date de 1971, présente, lui, une situation de non-communication ; entre les instruments règne une totale étanchéité. L'union sacrée des quatre instruments est brisée puisque l'œuvre est construite sur la superposition de deux duos asynchrones.⁶³ Le quatuor n°4, écrit entre 1985 et 1986, vise, quant à lui, à dépasser cette incommunicabilité, dans un esprit de coopération démocratique. Chaque instrument a toujours une identité musicale propre, mais Carter vise

fusionnel », p. 551, « Dialogue-jeu », p. 554, « Dialogue confrontation », p. 558, « Dialogue des voix intérieures », p. 564.

⁶² La modulation métrique implique en effet de donner à chaque instrument ses intervalles, ses figures rythmiques, son phrasé et son expression. Voir annexe 1, p. 365.

⁶³ Voir annexe 2, p. 368.

malgré tout à rétablir un mode de relation entre eux. Aussi, si les quatuors de Haydn étaient les paradigmes de la conversation mondaine des Lumières, ceux de Carter sont ceux de la conversation moderne et de ses écueils.⁶⁴

Le concept de « dialogisme » fait référence aux travaux du théoricien Mikhaïl Bakhtine sur le roman, notamment à la seconde étude du recueil *Esthétique et théorie du roman* intitulée : « Du genre romanesque »⁶⁵. Bernard Fournier ne fait qu'évoquer cet auteur⁶⁶, mais approfondir la comparaison peut s'avérer fructueux. Le même problème se pose cependant, est-il possible de comparer une analyse textuelle et une analyse musicale ? Nous touchons ici à la question, classique en philosophie de la musique, de la nature du langage musical, que Boucourechliev expose en ces termes :

Le terme de langage musical fait partie de notre vocabulaire courant. Or, la musique est-elle un langage ? Comment se situe-t-elle par rapport au langage parlé ? Si, contrairement à celui-ci, la musique est étrangère au sens rationnel ou plutôt, comme dit Jakobson, si « la musique est un langage qui se signifie lui-même », on peut dire que comme le langage parlé, la musique possède une syntaxe, quelle que soit la multiplicité des syntaxes musicales des époques successives. Cependant, contrairement au langage parlé, la musique n'est pas rattachée à des significations, ni directes, ni symboliques.⁶⁷

Cette question est en fait inextricablement liée à celle du *sens*. La musique a-t-elle, comme le langage parlé, un sens ? Toutes ces nébuleuses de questions appartiennent au domaine de la sémantique musicale, nous y répondrons, une fois encore, en citant André Boucourechliev :

... il existe, une sémantique musicale élémentaire qui peut engendrer la confusion dans la mesure où elle peut infléchir ou « teinter » ce qu'elle prend pour « le sens » (qu'elle n'est pas). Elle fonctionne à un niveau trop sommaire et surtout trop général, alors que le sens immanent est absolument singulier et irréductible à un signe, une formule. Cette sémantique élémentaire est manifestée par des figures qui ont traversé l'histoire jusqu'à nous (la musique de Schönberg, même la sérielle, en est encore largement tributaire, moins, cependant, celle de Webern) ; un catalogue de ces figures-formules avait même été dressé au XVIII^e siècle à l'usage des

⁶⁴ Voir annexe 3, p. 370.

⁶⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. (Traduction du russe par Daria Olivier). Voir la seconde étude : « Du discours romanesque ».

⁶⁶ Bernard Fournier évoque trois fois les travaux de M. Bakhtine dans *Esthétique du quatuor à cordes*, op. cit. : (1) p. 421 : à propos du « débordement carnavalesque » ; (2) p. 440 : « Sans parler maintenant de ce qu'elle suppose des interprètes, disons que cette magie n'opère pleinement que si le compositeur a su tirer parti, au-delà de la seule beauté des timbres, des possibilités que lui offre le genre, c'est-à-dire de ce que nous appellerons ses *qualités dialogiques*. Nous empruntons ce qualificatif à l'écrivain formaliste russe Mikhaïl Bakhtine qui a lui-même conduit son analyse du roman en se référant à l'écriture musicale. » et (3) à propos de la polyphonie spécifique née du quatuor : « ... elle se situe dans la perspective d'un discours au sens de Bakhtine qui peut ainsi mettre en scène la voix de l'autre, des voix autres, susceptibles de nuancer, de contredire. »

⁶⁷ André Boucourechliev, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 9.

compositeurs [...] On voit à quel niveau il convient de situer cette sémantique qui, pour ne pas être inutile, ne saurait, en tout cas, être confondue avec le sens.⁶⁸

André Boucourechliev nous met en garde, il faut éviter les rapprochements hâtifs entre langage textuel et langage musical⁶⁹. Avant d'examiner la thèse bakhtinienne, il convient donc de redéfinir les trois termes centraux de notre analyse : *le dialogue* est à l'origine un échange entre deux personnes. Le sens peut-être élargi pour désigner un échange de répliques entre plusieurs personnes, au théâtre notamment ou dans le genre philosophique qui en a découlé. *La conversation* désigne, elle, un entretien entre un petit nombre de personnes, souvent à huit clos. Il semble que l'accent soit mis, à l'inverse du dialogue, davantage sur l'entretien en tant que tel que sur l'échange des paroles. Dans les deux cas, nous nous situons dans les domaines littéraire, philosophique et linguistique. Tout usage de ces termes dans d'autres sphères, musicale par exemple, ne peut donc être que métaphorique, notre première analyse l'a prouvé. Le *dialogisme*, lui, doit être pensé comme un terme dérivé du dialogue, désignant la *forme* de l'échange. Il implique l'idée d'une dynamique, d'une structure en mouvement et d'un type de fonctionnement. La conversation et le dialogue impliquent nécessairement la langue, le langage des mots. Le dialogisme, lui, semble plus facilement transposable dans l'univers musical. Comparons toutefois dialogisme du roman et dialogisme du quatuor prudemment. Pour Bakhtine, le discours est nécessairement un phénomène social :

Le langage, en tant que milieu vivant et concret où vit la conscience de l'artiste du mot, n'est jamais unique. Il ne l'est uniquement que comme système grammatical abstrait de formes normatives, détourné des perceptions idéologiques concrètes qui l'emplissent, et de l'incessante évolution historique du langage vivant. La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et sociales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives,

⁶⁸ *Ibidem*, p. 10-11.

⁶⁹ Boucourechliev examine ensuite deux modèles, qu'il récuse tour à tour : « La question du sens ne se limite cependant pas à ces considérations, à ces mises en garde contre le fétichisme de la « figure signifiante ». La réponse se révélerait-elle alors (1) dans la forme dont le sens serait « le contenu » ? Il y a longtemps que le vieux modèle dit de la casserole a été abandonné : il s'est avéré vide, précisément de tout... sens. On lui préférerait, toujours dans une perspective dualiste, (2) le modèle inverse, où le sens graviterait « autour » de la structure, comme une émanation de celle-ci : comme le nuage de sucre, dit « barbe à papa » dans les foires, gravite autour du bâtonnet qui le tient (la forme). C'est un modèle en tout cas plus ouvert : il laisse un espace au destinataire, à son imagination personnelle (et à son appétit) : le sens, c'est vous. ⁶⁹ » La conclusion est cependant sans appel : « Mais pourquoi vouloir assigner, dans tel ou tel modèle, une place impérative au sens qui est à la fois omniprésent et ineffable⁶⁹. Si l'on peut, si l'on doit comprendre le sens singulier de telle ou telle musique, cela ne veut pas dire le renvoyer hors d'elle, ni le « traduire », mais être avec lui. Nous sommes malades de deux siècles de vaine quête d'une « signification », d'un sens rationnel de la musique dont le langage serait le « porteur »... Or en musique, rien n'est porteur d'autre chose. ⁶⁹ »

différents éléments abstraits du langage se chargent de différents contenus sémantiques et axiologiques, et résonnent différemment.⁷⁰

C'est à partir de ce postulat fondamental que se construit sa théorie. Le roman est ce genre protéiforme qui, par nature, englobe tous ces registres de langues : dialectes sociaux, jargons professionnels, langages des genres, parlers des générations, des écoles, des autorités, des cercles et modes passagères... Le plurilinguisme implique, quand il entre dans la sphère romanesque, une plurivocalité organisée par une archi-structure bivocale : l'auteur/ le narrateur ; la dynamique fondamentale du roman est donc dialogique. Bakhtine insiste sur la *voix*, la vocalité, cela n'est pas anodin puisque le phénomène d'émission est central. Cet aspect nous rapproche de l'univers musical ; le paradigme de la musique nourrit indéniablement l'analyse. L'auteur propose notamment une comparaison avec la musique lorsqu'il critique les méthodes d'analyse de la stylistique traditionnelle :

La stylistique traditionnelle ne connaît point ce genre d'assemblages des langages et des styles qui forment une unité supérieure. Elle ne sait pas aborder le dialogue social spécifique des langages du roman, aussi son analyse stylistique s'oriente-t-elle non sur l'ensemble du roman, mais sur telle ou telle unité subordonnée. Le chercheur passe à côté de la particularité initiale du genre, substitue l'objet de sa recherche, en somme, il analyse quelque chose de très différent du style romanesque ! Il transcrit pour piano un thème symphonique (orchestré).⁷¹

Bakhtine compare ici les voix du roman aux timbres de l'orchestre. Les erreurs de méthode d'analyse du roman qui ignorent son dialogisme nivellent tout ce qui apporte diversité et variété. L'orchestre symphonique est ici pensé comme une forme dialogique aboutie, un tout cohérent, pourtant constitué de parties hétérogènes. Le verbe « orchestrer » revient à plusieurs reprises dans cette étude, et le romancier apparaît effectivement, parfois, comme un compositeur qui organiserait harmonieusement cette symphonie socio-historico-linguistique. Pour être plus précis, le romancier se situe chez Bakhtine entre le compositeur et le chef d'orchestre, il est parfois plus près de l'un que de l'autre, tout dépend du roman, de son style, et de l'énonciation choisie. Cette image du romancier est complétée grâce à une confrontation avec le poète. Démenti tout puissant, ce dernier n'a que faire du dialogisme puisque « le langage du poète, c'est son langage à lui⁷² », « le langage lui est donné seulement *de l'intérieur*⁷³ » Si nous poursuivons la métaphore bakhtinienne, le poète serait un compositeur, virtuose soliste, improvisant, à l'image d'un Franz Liszt à son piano. Unité, homogénéité du

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 110.

⁷¹ *Ibidem*, p. 89.

⁷² *Ibidem*, p. 108.

⁷³ *Ibidem*, p. 108-109.

discours, unicité, tels sont les maîtres mots pour qualifier la spécificité du langage poétique. Contrairement à la poésie donc, roman et quatuor sont, tous les deux, *des genres essentiellement dialogiques*. De ce point de vue, les problématiques de l'unité dans la variété et de la cohérence du tout constitué de parties hétérogènes sont semblables. La comparaison est probante, le dialogisme apparaissant comme un moyen de déterminer l'essence des genres, comme une sorte d'outil ontologique. Le roman est fondamentalement porteur d'hétérogénéité et de diversité radicale, là où le quatuor est davantage porteur d'homogénéité. La symphonie est donc plus apte à soutenir la comparaison que le quatuor à cordes. Encore faut-il préciser pour quel orchestre. Nos analyses précédentes nous conduisent vers un orchestre de timbres, non pas un orchestre dans la tradition germanique tendant à une logique de fusion mais plutôt un orchestre français mettant en évidence les différences timbrales et les reliefs qui en découlent ou un orchestre dans la tradition russe, pour ses couleurs chatoyantes. La dialectique entre unité et diversité se situe, pour le quatuor, sur un autre plan.

Le dialogisme a également un pouvoir d'oscillation entre l'extériorité et l'intériorité. Cette dialectique était déjà présente aux origines du dialogue comme genre philosophique. Dans son étude sur Shafestbury intitulée *Ethique de la communication et art d'écrire, Shafestbury et les Lumières anglaises*⁷⁴, Laurent Jaffro, qui consacre un chapitre au dialogue⁷⁵, écrit ainsi :

Le dialogue est assurément le genre naturel à la philosophie, comme le montre l'origine platonicienne, puisqu'il est l'extériorisation du dialogisme interne de l'âme.

On retrouve également ce parallèle entre dialogisme externe et dialogisme psychique à d'autres niveaux, en un sens plus large et moins technique notamment. Le dialogisme des voix musicales rendrait ainsi compte des fluctuations intimes de la conscience humaine et dévoilerait l'« ineffable » au sens où l'emploie Vladimir Jankélévitch⁷⁶. Le mouvement même du dialogisme aboutirait donc à une forme de vérité ; rationnelle et conceptuelle dans le cas de la philosophie, plus intime, subjective, voire irrationnelle, dans le cas de la musique. Le quatuor à cordes est particulièrement adapté à ce type de dialogisme plus spirituel.

Conversation entre quatre voix, entre quatre personnages abstraits, le quatuor porte aussi en lui les possibilités d'un dialogue intérieur entre les diverses instances de la personnalité ou, comme le dit Romain Rolland, un « dialogue entre les quatre voix

⁷⁴ Laurent Jaffro, *Ethique de la communication et art d'écrire, Shafestbury et les Lumières anglaises*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

⁷⁵ Laurent Jaffro, *op. cit.*, cinquième partie de l'ouvrage : « Poétique de la philosophie ».

⁷⁶ Voir notamment Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

d'une même âme » dont la musique exprime alors la part non verbalisable, la part irrationnelle.⁷⁷

Ce balancement entre dialogisme extérieur et dialogisme interne est essentiel et l'histoire du quatuor à cordes semble d'ailleurs avoir dessiné une tendance à l'intériorisation :

Conversation musicale « entre quatre êtres raisonnables » [...] lorsqu'il exprimait comme chez Haydn quelque chose de l'idéal des Lumières et de sa foi en une raison unificatrice, le quatuor est devenu chez Beethoven le dialogue des voix intérieures, un dialogue où les diverses voix en sont venues à pouvoir exprimer, en même temps, des idées différentes voire divergeantes mais que la ferme volonté du sujet finissait par rassembler et réconcilier ; puis chez Bartók, par exemple, ce dialogue s'est mué en celui des voix conscientes et inconscientes du sujet livré à sa violence intérieure, à son angoisse sans issue, du sujet brisé qui n'est plus maître chez lui. Difficulté enfin, voire impossibilité de tout véritable dialogue entre soi et autrui, entre soi et soi, par delà tout conflit extérieur ou intérieur, telle est une des problématiques que Carter met en scène dans tous ses quatuors.⁷⁸

Ce sont certainement ces différents niveaux d'interprétation du dialogisme en tant que procédé qui en font la richesse : son ambiguïté intrinsèque, la dualité émetteur/récepteur transcendée, le jeu entre dialogue intérieur et dialogue extérieur, le naturel et l'authenticité dans l'altérité et la pluralité. Après avoir distingué conversation, dialogue et dialogisme, il apparaît que le dialogisme du quatuor à cordes fut nourri, dès ses origines, des règles de la conversation pratiquée comme forme orale littéraire. L'influence entre pratique littéraire et pratique musicale est en fait mutuelle, les comparaisons sont là pour en témoigner.

Au terme de ce premier chapitre descriptif, analytique et musicologique, nous pouvons donc affirmer que le quatuor est à la fois une formation, un genre et un ensemble. Il se caractérise par l'homogénéité du timbre, l'individualisation des voix, la quaternité et un équilibre dialogique très spécifique. Ces éléments impliquent, dans la pratique instrumentale, une attention aux autres très spécifique. En effet, tous les quatuoristes affirment que la qualité principale d'un musicien au sein d'un quatuor, c'est l'écoute des autres. Qualité majeure de tout musicien, elle devient, au sein du quatuor à cordes, une nécessité absolue.⁷⁹

Aucune théorie sur le quatuor ne peut se passer d'une étude sur la question. Bernard Fournier écrit ainsi :

Si le quatuor expose chaque instrumentiste au regard permanent de son double, il impose une écoute permanente de l'autre, des autres voix. [...] D'une part la finesse d'articulation de l'écriture et particulièrement la manière dont les motifs s'emboîtent les uns dans les autres, d'autre part la rapidité de commutation des quatre plans

⁷⁷ Bernard Fournier, *op. cit.*, 1999, p. 32.

⁷⁸ Bernard Fournier, *ibidem*, p. 137.

⁷⁹ Voir annexe 4, p. 372.

sonores avec les changements de rôle incessants, contraignent chaque musicien à une vigilance permanente et l'invitent à une écoute constamment attentive des trois autres voix. C'est à ce prix seulement que seront possibles l'exactitude de l'exécution et la cohésion de l'interprétation.

Défini au cours des répétitions avec la plus grande rigueur, le profil de l'interprétation peut parfois être infléchi au moment du concert, sous l'impulsion d'un des musiciens ; ainsi, dans l'hypothèse où celui qui, lançant le motif, modifiera le phrasé, ses partenaires, appelés à lui répondre. Rien d'imitation par exemple- devront intégrer cette nouvelle donne lorsqu'ils joueront à leur tour : en concert, la seule règle, c'est l'écoute des autres : c'est elle qui permet d'accueillir la spontanéité inspirant une inflexion nouvelle et d'y répondre de même.⁸⁰

Ces quatre caractéristiques nous permettent de l'identifier parmi les autres *objets* de l'histoire de la musique mais ne nous suffisent pas à construire une ontologie. Le passage de la sphère musicologique à la sphère philosophique doit s'accompagner d'un raisonnement d'ordre méthodologique : c'est notre seconde étape. En effet, décrire ce qu'est le quatuor, déterminer son *essence* à partir de l'analyse de l'ensemble du corpus est la tâche du musicologue. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le philosophe, s'il veut construire une ontologie, doit s'orienter non pas vers l'être mais vers le *fonctionnement* du quatuor en tant que formation, dans un premier temps, en tant que genre ensuite. Si ce passage de la musicologie à la philosophie correspond à l'abandon de l'être, c'est parce qu'il s'agit de l'ontologie d'un objet historique, pris dans un faisceau de données sociales, historiques, esthétiques et même, nous l'avons vu, politiques. Seule une ontologie fonctionnaliste sera donc capable de mettre en lumière le lien entre genre et formation, dans une perspective d'évolution historique. Alors, quel statut accorder au quatuor à cordes ? Pour exposer le problème en d'autres termes : devons-nous travailler à construire une ontologie *du quatuor* ou à une ontologie *de la formation instrumentale* en utilisant comme exemple privilégié le quatuor à cordes ?

⁸⁰ Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 90-91.

CHAPITRE 2. QUAND LA QUESTION DE L'INSTRUMENT DE MUSIQUE ENTRE DANS LA SPHÈRE DE L'ONTOLOGIE

1. ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES : LE QUATUOR COMME PARADIGME ?

Le quatuor à cordes peut-il avoir, dans ce travail, le statut privilégié de « paradigme » ? Il serait maladroit de tester la solidité d'un matériau sans en avoir analysé préalablement la nature et la constitution, analysons donc scrupuleusement tout ce qu'un tel terme implique et tirons, de ce travail définitionnel, les conclusions nécessaires. Le mot « paradigme » vient du mot grec *paradeigma* qui signifie « modèle » ou « exemple ». Ce substantif vient lui-même de *paradeiknumi* qui signifie « montrer » ou « comparer », ce verbe étant lui-même construit sur *deiknumi*, « désigner ». Le mot grec a donc déjà en son sein une certaine ambiguïté. Exemple ou modèle ? Un exemple illustre, éventuellement éclaire ou donne un aspect plus concret à nos propos. Un modèle, lui, implique un statut privilégié au sein d'une réflexion : il sert alors de norme ou de guide. Il implique aussi l'idée d'une *représentation*.

Un paradigme est en effet, à l'origine, une représentation du monde, un modèle cohérent permettant d'appréhender ce qui nous entoure, ce que propose Platon dans le *Timée*⁸¹ par exemple. Dans la Trilogie formée par *Timée*, *Critias* et *Hermocrate*, Platon décrit en effet l'origine de l'univers, de l'homme et de la société, se situant alors dans la longue tradition des poètes grecs⁸². Certes le *Timée* est une brillante cosmologie, un mythe fondateur, mais il est aussi l'exposé d'un paradigme du monde novateur. Luc Brisson met très justement en avant la grande variété des thèmes et des questions abordées :

Aussi est-il particulièrement difficile de dissocier ce qui, dans le *Timée*, ressortit à la cosmologie de ce qui relève d'un autre domaine de la connaissance : mathématique, physique, chimie, biologie, médecine, psychologie, économie, sociologie, politique et même religion. Tous ces thèmes se confondent en un même écheveau, inextricable. Aucun de ces domaines ne présente une véritable autonomie, celle qu'ils ont réussi à conquérir deux millénaires plus tard ; reconnaître cette absence d'autonomie, c'est se donner les moyens de résister à la tentation de l'anachronisme. Il n'en reste pas moins que le *Timée* est sans contredit un ouvrage de cosmologie, puisqu'il propose un modèle de l'univers physique ; c'est d'ailleurs le premier que nous soit parvenu dans son intégralité⁸³.

⁸¹ Platon, *Timée*, Paris, Flammarion, 1995. (Trad. fr. de Luc Brisson.)

⁸² Notamment Hésiode.

⁸³ Luc Brisson, introduction, Platon, *Timée*, *Critias*, GF Flammarion, Ed. de 1992, p. 11-12.

Le *Timée* propose une réponse au problème suivant : à quelles conditions le monde sensible peut-il devenir connaissable ? Platon cherche la permanence dans le monde sensible où tout semble pourtant mouvant et fluctuant et il la découvre à travers trois principes : la causalité, la stabilité et la symétrie. Les *Idées* sont les paradigmes des choses sensibles. Récit mythique et cosmologie novatrice, le *Timée* représente un bel exemple du paradigme au sens premier du terme. Mais il faut surtout mentionner la thématisation que Platon opère dans le *Politique* en définissant le paradigme ainsi :

Un paradigme prend naissance lorsque, étant correctement interprété quand il se rencontre le même dans deux occurrences séparées, puis réunies, il produit une interprétation unique et vraie de chacune en entrant dans une paire.⁸⁴

Il apparaît donc comme un outil conceptuel permettant d'appréhender une réalité à définir et fonctionnant par analogie : le connu sert à déchiffrer l'inconnu. C'est bien cette manière de penser le paradigme comme modèle qui se rapporte à un traitement analogique des concepts qui nous inspire et nous guide dans notre travail définitionnel spécifique. Mais travailler sur le concept de paradigme nous amène aussi et inévitablement aux travaux de Kuhn⁸⁵ pour qui le paradigme désigne l'ensemble des valeurs, des techniques et des principes partagés par un groupe scientifique. Le paradigme structure le fonctionnement de la science à un moment donné de son histoire. Celle-ci est comprise comme une succession discontinue de paradigmes également légitimes et incompatibles. Cette acception du terme en épistémologie est assez éloignée de la nôtre mais elle méritait d'être mentionnée. Notons, pour conclure, que ce terme de paradigme est utilisé dans un sens plus général, en sociologie notamment. Il est alors un modèle de pensée et de croyance qui s'impose à tout individu appartenant à un groupe donné. Cette idée d'analogie qui est extrêmement importante ainsi que les idées de généralisation et de type. Un paradigme est avant tout un exemple typique, à l'image des mots traditionnels par lesquels nous parvenons à retenir les déclinaisons latines ; *rosa*, *rosae* est, selon cette acception, un paradigme. Le paradigme est donc un prisme, une sorte de lunette à travers laquelle nous voyons, examinons et analysons un objet, voire un domaine spécifique, une catégorie d'objets. Notons, pour conclure, que son étymologie implique l'idée-même de la comparaison ; le paradigme a fondamentalement besoin de confrontation.

Il nous faut donc, à présent, mettre au point une méthode. Si le quatuor possède en lui assez de données généralisables pour que nous en fassions un prisme à travers lequel il est possible

⁸⁴ Platon, *Le Politique*, 277dc à 278d. Trad. Luc Brisson, Paris, Gallimard, 2003.

⁸⁵ Thomas Samuel Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, (1962), Paris, Flammarion, 1972.

de voir et d'appréhender l'histoire des formations instrumentales et la nature de leurs articulations avec les genres musicaux, son statut de paradigme pourra être conservé tout au long de notre travail ; il sera notre exemple typique. Si, à l'inverse, il nous conduit à généraliser ce qui n'est pas généralisable, il faudra alors préciser son rôle et son statut dans le déroulement de l'argumentation. Il nous faudra donc le confronter, tout au long de notre travail, à d'autres objets comparables, afin de tester sa capacité paradigmatique. Nous ne serons donc en mesure de définir son statut qu'aux termes des analyses successives.

Après avoir défini le quatuor à cordes comme ensemble et avoir synthétisé en quatre caractéristiques tout ce que l'histoire de la musique nous révélait du genre, il nous faut travailler sur la notion de formation instrumentale. Une formation est constituée d'instruments de musique déterminés. Commençons donc par examiner ce que les philosophes pensent de l'instrument.

2. POURQUOI RÊVER D'UNE MUSIQUE SANS INSTRUMENT ? OU LE SYMPTÔME DE SCHLOEZER

Boris de Schloezer, dans son *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, théorise l'essence de l'œuvre musicale et sa compréhension. Il s'agit d'une esthétique générale de l'art sonore, savante et rigoureuse, dans laquelle se croisent de multiples influences telles que la pensée de Hegel, celle de Bergson, la phénoménologie, le structuralisme, ou encore, les théories de Hanslick. Selon lui, l'œuvre musicale est une totalité organique dont la forme s'identifie au contenu. Or, dans cette œuvre magistrale, qui fait figure de référence en philosophie de la musique, la question de l'instrument brille par son absence. Seul un court passage évoque l'instrumentation, dans la seconde partie, au sein du paragraphe consacré à l'aspect harmonique⁸⁶. Étrangement, l'instrument y est rejeté, rabaissé, et cette négation de l'instrumentarium acquiert, dans le raisonnement de Boris de Schloezer, une valeur qui laisse le lecteur perplexe. Il écrit ainsi :

La caractéristique essentielle de l'espace élaboré par la culture musicale occidentale, c'est son entière indépendance à l'égard du matériel sonore. Aussi théoriquement que pratiquement notre système de champs d'action n'est aucunement conditionné et limité par nos instruments, alors qu'en dehors du monde de la musique européenne toutes les cultures musicales ont toujours été et sont encore soumises aux instruments dont elles disposent ; les limites de l'espace sonore, le nombre des

⁸⁶ Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach, Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.

éléments et leur répartition y dépendent étroitement du matériel, y compris bien entendu de la voix humaine. La modification de ce matériel, l'introduction d'un nouvel instrument y équivaut donc à l'élargissement du système des champs d'action et souvent à leur recomposition. Aussi la plupart des types de cultures musicales exotiques peuvent-ils être caractérisés d'après les instruments qu'ils emploient, et quand nous connaissons ce matériel nous entrevoyons déjà quelle peut être la constitution du matériau. Aussi l'histoire des instruments de musique en ce cas est-elle jusqu'à un certain point l'histoire de la musique, l'histoire de son vocabulaire.⁸⁷

L'examen détaillé des champs lexicaux utilisés fait frémir : l'instrument « conditionne » et « limite » l'espace sonore et il est question de « soumission » de l'instrumentarium aux œuvres. Un pas de plus est franchi ensuite, puisque la musique occidentale est décrite comme supérieure parce qu'elle est « parvenue à se débarrasser de la sujétion » à l'instrument. Les termes employés véhiculent une certaine violence, il est difficile de comprendre pourquoi de Schloezer perçoit l'instrument comme un défaut, voire un ennemi à éradiquer.

Le cas de notre art sonore est tout différent : nul instrument ou groupe d'instruments ne permet de le caractériser en nous renseignant sur la structure de son matériau. La musique européenne est la seule qui soit parvenue à se débarrasser de la sujétion du matériel, sujétion qui pèse si lourdement sur toutes les autres cultures musicales.⁸⁸

L'instrument ne caractérise pas l'œuvre, chez Boris de Schloezer, puisque cette dernière n'est déterminée que par sa structure. Bernard Sève a commenté ces quelques lignes dans son ouvrage sur l'instrument de musique pour montrer que les arguments reposent sur une double erreur :

Ce texte est faux des deux côtés : les musiques extra-européennes ne sont pas déductibles de leurs instrumentariums respectifs, elles possèdent leurs propres conceptions musicales, leurs propres organisations du continuum sonore, etc. ; et la musique européenne ne néglige nullement le « matériel » de la musique, c'est-à-dire l'instrument. Une telle conception, chez un penseur comme Schloezer, est presque effrayante. Elle donne la mesure du préjugé contre lequel doit lutter tout projet philosophique visant à penser la musique non pas contre l'instrument, mais à partir de lui.⁸⁹

Nous postulons qu'au-delà des arguments ethnocentriques se cache une pensée de la musique tronquée. L'instrument de musique est un impensé philosophique, parce que les travaux conceptuels sur la musique se sont toujours concentrés sur d'autres aspects. Nous ne gagnons rien, en effet, à considérer ces quelques lignes comme les faiblesses d'un ouvrage pourtant remarquable, il faut les penser comme le révélateur d'un syndrome collectif. Les philosophes

⁸⁷ *Ibidem*, p. 232.

⁸⁸ *Eodem loco*.

⁸⁹ Bernard Sève, *L'instrument de musique, une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, p. 78.

omettent généralement, volontairement ou inconsciemment, tout ce qui, dans la musique, est matière, matérialité, dimension sensible et physique. La musique intrigue parce qu'elle apparaît comme évanescence, impalpable, éphémère et qu'elle semble tendre vers l'immatérialité. Tout système philosophique qui vise à théoriser une classification des arts place la musique dans des sphères spirituelles et idéelles. Pourquoi la musique appelle-t-elle, au sein d'un travail philosophique, à une forme de *dématérialisation* ?

Notre espace sonore est devenu abstrait, idéal, tandis que celui des peuples extra-européens est demeuré concret.⁹⁰

Plus l'argumentation de Boris de Schloezer progresse, plus se dessine, au fil des phrases, un réseau dialectique très dense : l'abstrait face au concret, l'idéal face au réel, le matériel face au spirituel... Il s'inscrit dans cette longue tradition qui, à ses origines, voyait en la musique un modèle de rapports mathématiques, ainsi qu'une discipline appartenant aux arts libéraux. Des siècles plus tard, la typologie ternaire des différentes sortes de musique héritée de Boèce dans son *De Musica* exerce encore son influence.⁹¹ La recherche de l'Ordre, le nombre, le calcul et la mesure sont donc les principaux outils d'une telle discipline. Au sein de la *musica instrumentalis*, les instruments utilisés sont encore plus méprisés que la voix humaine ; ils sont suspects. Dès lors, les philosophes s'intéressent aux structures pures et aux rapports mathématiques, jamais aux moyens de produire les sons, jamais à tout ce qui pourrait écraser, par trop de matérialité, la spiritualité d'un tel art. Dans son article intitulé : « L'émergence du timbre dans la pensée musicale⁹² », Frédéric de Buzon démontre que cette conception *désinstrumentalisée* a perduré jusqu'à ce que le paradigme mathématique laisse sa place au paradigme physique. Il a fallu du temps pour la musique passe des sphères abstraites au monde sensible, pour que les théoriciens s'intéressent à la musique comme un objet appréhendable avec les outils de la physique, seule condition pour rendre possible une théorie du son musical émis et de son émetteur.

⁹⁰ *Eodem loco*.

⁹¹ Au sommet de cette pyramide trônait en effet la *musica mundana*, la musique cosmique, définie comme les rapports mathématiques que décrivent les sphères. C'est donc cette musique, celle de l'astronome et du mathématicien, non du musicien-praticien, qui a servi de modèle absolu. La *musica humana*, l'harmonie interne de l'être humain, n'est que l'imitation de l'ordre cosmique à échelle humaine. Quant à la *musica instrumentalis*, que nous appelons maintenant « musique » au sens moderne du terme, elle ne formait que le dernier degré de cette typologie et, surtout, n'était considérée valable qu'à condition qu'elle imite la musique des sphères.

⁹² Frédéric de Buzon, « L'émergence du timbre dans la pensée musicale. », revue *musimédiane* n°7, 2013 <<http://www.musimediane.com/numero7/BUZON/index.html>>.

Cette conception initiale de la musique comme architecture abstraite laissa de nombreuses traces, et d'une certaine manière, nous en voyons encore les stigmates chez Boris de Schloezer. Alors que l'histoire de la musique savante occidentale pourrait être lue comme celle de l'émergence du paramètre timbral, de Schloezer semble proposer l'inverse. Selon lui, en effet, la musique savante occidentale a acquis une forme d'« autonomie » à l'égard des instruments :

Si le lien étroit existant primitivement entre matériau et matériel s'est trouvé pour finir complètement rompu en Occident, cela est dû, pour une grande part sans doute, à ce que le milieu sonore des différents peuples européens, entraînés dans l'orbite de l'univers gréco-romain, était composé sur la base de rapports de hauteur (comme suite de la prédominance chez ces peuples de la voix humaine sur les instruments). Une telle ordonnance présente en effet un précieux avantage : les rapports de hauteur sont facilement mesurables et peuvent être fixés une fois pour toutes, car ils s'expriment en grandeurs spatiales, le nombre des variations étant en rapport inverse de la dimension des corps vibrants (cordes, colonnes d'air, etc. Quoiqu'il en soit le splendide développement de notre art tient précisément à ce qu'il a eu à sa disposition un système de champ d'action, qui n'étant pas conditionné par les moyens matériels, s'est constitué ainsi en un milieu autonome qui octroie, nous l'avons vu, toute liberté à l'artiste.⁹³

Qu'est-ce que peut bien signifier une musique « autonome » à l'égard du « matériel » ? Même la musique la plus spéculative qui soit, même les pages polyphoniques les plus complexes et les plus grandes architectures contrapuntiques ne sont rien sans ce qui leur donne corps... Ce que Boris de Schloezer décrit comme une chaîne qui retient prisonnier n'est qu'une condition nécessaire à l'exécution. Il est tout aussi surprenant qu'il pense l'évolution de la « pensée créatrice » en termes de processus de libération à l'égard de l'instrument ; son raisonnement implique une conception erronée de l'histoire de la musique.

Alors que la musique des autres régions du globe se figeait, enchaînée qu'elle était par ses instruments, la musique européenne n'a cessé et ne cesse d'évoluer sous la seule pression et selon les seules exigences de la pensée créatrice.⁹⁴

L'évolution du langage musical est ensuite instrumentalisée, pour radicaliser l'opposition entre la musique occidentale et celle du reste du monde. Le compositeur a une pensée toute puissante qui dicte, exige, ordonne et parvient à modifier l'espace sonore. Au sein de cette structure sonore abstraite, ces modifications correspondent aux passages de la modalité à la tonalité, de la tonalité au dodécaphonisme...

⁹³ *Ibidem*, p. 233.

⁹⁴ *Eodem loco*.

Ainsi à l'échelle chromatique on essaye de substituer un super-chromatisme par la division de l'unité de hauteur en tiers, en quart de ton ; et l'on construit déjà des instruments *ad hoc* : clarinette, trompette, piano.⁹⁵

Cette phrase sous-entend que la facture instrumentale, soumise à l'évolution harmonique, se doit d'évoluer pour subsister. Or, les musiques dodécaphoniques, atonales ou sérielles n'ont pas sonné le glas du piano ou du violon. Si des expérimentations organologiques ont, il est vrai, ponctué l'évolution du langage, il est abusif de penser qu'à chaque nouvelle structuration de l'espace sonore correspond une lutherie spécifique.

Ces innovations, ces découvertes, ces aventures [...] ne sont possibles qu'en vertu de ce que j'appellerai la « dématérialisation » de l'espace sonore : l'élément de nos champs d'action ce n'est plus le son du tambour, de la cornemuse, c'est un nombre, le terme de rapports quantitatifs. A l'acte créateur de l'artiste d'incarner ce nombre, de le charger d'une certaine réalité, de lui conférer une valeur qualitative.⁹⁶

Les lignes suivantes sont encore plus radicales, l'instrument y est clairement nié et rabaisé au premier rang de l'inutilité. Boris de Schloezer réaffirme donc que l'instrumentarium n'a aucun poids dans l'ontologie de l'œuvre musicale, qu'il ne conditionne aucune caractéristique essentielle, ni aucune propriété esthétique. La seule remarque qui nuance son propos, d'ailleurs stylistiquement discrète parce qu'entre parenthèses, apparaît comme une exception, alors qu'il s'agit de la majorité des œuvres. Ce qui n'est qu'exceptionnel chez de Schloezer est, en fait, habituel.

Nul instrument, ai-je dit, ne conditionne notre musique en déterminant son matériau (à moins bien sûr que l'auteur n'écrive spécialement en vue de tel ou tel instrument : en ce cas il lui faut tenir compte de son registre, de son meilleur rendement, etc.)...⁹⁷

Ces quelques pages se terminent par l'examen d'une formation et de deux instruments : l'orchestre, l'orgue et le piano. Ils servent d'exemples et permettent à l'auteur d'étayer son argumentation, tout en approfondissant le développement. Pourquoi cette Trinité instrumentale ? Il écrit de l'orchestre :

Notre instrument type n'est non qu'il circonscrive le matériau mais parce qu'en lui s'exprime l'une des tendances fondamentales de l'art européen c'est l'orchestre, vaste appareil synthétique, sorte d'usine sonore destinée à la production de rapports qualitatifs au sens strict, de timbres, et qui peut englober en ses limites indéfiniment extensibles tous les instruments quels qu'ils soient, en leur conférant une certaine unité fonctionnelle, et cela non en vertu de sa constitution qui reste indéterminée, mais en vertu du but commun qu'il leur assigne.⁹⁸

⁹⁵ *Ibidem*, p. 234.

⁹⁶ *Eodem loco*.

⁹⁷ *Eodem loco*.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 234-235.

L'orchestre n'est, de prime abord, pas un instrument, mais un instrumentarium, une association de différents instruments, ou encore, une formation instrumentale à géométrie variable. Il est donc paradoxal d'en faire un « type ». L'usage de la métaphore industrielle donne à penser que l'instrument est, pour l'auteur, davantage de l'ordre de l'outil ou de la machine que du médium. Boris de Schloezer considère la masse orchestrale comme un objet indéterminé qui n'a qu'une fonction utilitaire ; il n'est qu'un moyen. Or, il est difficile de penser qu'un critique musical aussi compétent, qu'un mélomane aussi averti que de Schloezer fasse l'amalgame entre l'orchestre mozartien et celui de Mahler, entre l'orchestre de Berlioz et celui de Bruckner. Là encore, la seule manière de comprendre de tels propos consiste à considérer ces pages comme des indications symptomatiques de cet impensé philosophique. La filiation entre l'orchestre et l'orgue qui suit nous conforte d'ailleurs dans notre lecture :

Autrefois, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle à peu près, ce rôle représentatif incombait en Occident à l'orgue, instrument polyphonique par excellence, la multiplicité et la variété de ses timbres servant en effet principalement à la mise en valeur des structures contrapunctiques.⁹⁹

Le timbre est une nouvelle fois soumis à l'architecture de l'œuvre, l'instrument est asservi à la structure sonore, la matérialité est niée au nom d'une grandeur idéale.

Le recul de l'orgue relégué au cours du XIX^e siècle dans le domaine de la musique religieuse, la situation prépondérante acquise par l'orchestre tiennent pour une large part à ce que l'orchestre bien mieux que l'orgue répondait à cette tendance de notre musique qui l'orientait vers un art où le timbre n'était plus qu'au service de la structure polyphonique mais acquérait une valeur indépendante.

Le paradoxe atteint ici son paroxysme puisque Boris de Schloezer reconnaît que les esthétiques postromantique et moderne ont accordé au timbre une valeur inédite. Cette remarque ne l'amène toutefois pas à nuancer son propos, ni à faire évoluer sa thèse principale.

Et le piano ? Ne remplit-il pas un rôle prépondérant, n'occupe-t-il pas une situation privilégiée dans notre vie musicale depuis bientôt un siècle et demi ? Sans aucun doute. Mais s'il appartient à la famille des instruments à sons fixes et à clavier, il présente des particularités qui en font un appareil sonore d'un genre très spécial. Sa fonction est double en effet. D'une part son vaste registre comparable à celui de l'orchestre et de l'orgue, la possibilité de réaliser par son moyen les combinaisons sonores les plus diverses, aussi bien successives que simultanées, ont fait de lui une sorte de substitut de l'orchestre ; à lui seul il peut remplacer n'importe quel groupe d'instruments et toute musique exécutable au piano. Vu cependant la pauvreté relative et l'uniformité de son timbre, ces transpositions ou transcriptions ne vont pas toujours sans de graves dangers pour l'œuvre qu'elles décolorent. Mais, d'autre part, c'est précisément l'absence de couleurs, le caractère terne et neutre de sa sonorité qui explique l'importance exceptionnelle qu'a prise dans notre musique le piano à côté de l'orchestre, c'est précisément à cause de ses manques qu'il est devenu l'outil idéal d'un art qui cherche à varier et à multiplier les rapports

⁹⁹ *Ibidem*, p. 235.

qualitatifs non seulement par le jeu de timbres, par les combinaisons instrumentales (en ayant donc recours aux sons dérivés ou harmoniques), mais aussi en composant avec les éléments fondamentaux de nos échelles les agrégats appelés accords.¹⁰⁰

Ces deux points semblent dessiner une difficulté. Boris de Schloezer, critique et mélomane, a fait l'expérience de ces réductions pour piano qui appauvrissent l'œuvre de référence et ne parviennent qu'à donner, au mieux une pâle image, au pire une vision tronquée, de la réalité initiale. Boris de Schloezer le philosophe, lui, tente de démontrer que cet appauvrissement peut avoir des effets positifs sur la compréhension de l'œuvre. C'est cependant faire un piètre procès à l'instrument-roi capable d'être cristallin chez Debussy, orchestral chez Liszt, vocal chez Schubert, guitare chez de Falla et percussion chez Stravinski... Le verbe « décolorer » révèle à lui seul les ambiguïtés du discours de Boris de Schloezer. Le fait qu'il soit un penseur respecté, un philosophe de la musique de premier ordre confère aux résultats de cette étude un poids certain : l'instrument est l'impensé des théories philosophiques sur la musique. Toutefois, depuis quelques années, certains penseurs semblent avoir pris un tout autre tournant...

3. JERROLD LEVINSON : QUAND L'INSTRUMENT ENTRE DANS L'ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE MUSICALE

Dans un article fondamental intitulé *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*¹⁰¹, Jerrold Levinson développe une ontologie singulière de l'œuvre musicale. L'auteur commence par préciser ce qu'il englobe sous le terme d'« œuvre musicale » : il désigne par-là l'ensemble des pièces de musique occidentales classiques. Cette remarque liminaire lui permet d'homogénéiser son objet d'étude et d'éviter les critiques qui lui reprocheraient une forme d'ethnocentrisme. Premier constat, les philosophes ont toujours eu, semble-t-il, des difficultés à définir l'identité des œuvres d'art non physiques telles que la musique ou la littérature. Comme souvent dans ses articles, Levinson prend comme point de départ une théorie qu'il développe puis critique afin d'exposer progressivement ses propres arguments et parvenir à la fin de l'article à affirmer sa thèse. Ici, c'est la thèse mentaliste qui sert de point d'accroche : l'œuvre musicale est un objet purement mental. Le problème avec une telle thèse c'est que l'on sombre inéluctablement dans une subjectivité qui ne fait pas bon ménage avec les exigences d'une

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 235-236.

¹⁰¹ Jerrold Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », Paris, l'Eclat, 1998.

ontologie. Or, il existe une autre manière de penser la non-physicalité des œuvres musicales : le platonisme. L'œuvre serait ainsi un type dont les exécutions en seraient les instances, c'est la thèse du platonisme traditionnel définissant l'œuvre musicale comme une pure structure sonore. Jerrold Levinson annonce alors sa méthode et l'objectif de cet article : développer trois objections à la thèse de la structure sonore et suggérer un type structurel satisfaisant. De chacune des objections naîtra une exigence qui aura le statut de caractère ontologique.

- (1) La première critique que fait Levinson au platonisme traditionnel concerne le rôle du créateur. En effet, considérer les œuvres musicales comme des structures sonores idéelles implique de nier le rôle du compositeur : une structure étant par définition atemporelle. Or, selon Levinson, l'artiste est un demiurge. Sa conception de l'œuvre musicale accorde donc au créateur un rôle primordial. Cette critique nous amène à la première exigence, celle de « créatibilité » :

Les œuvres musicales doivent être telles qu'elles n'existent pas avant l'activité de composition du compositeur, mais qu'elles sont portées à l'existence par cette activité.¹⁰²

- (2) La seconde objection peut être formulée en ces termes : si les œuvres musicales sont simplement des structures sonores, alors si deux compositeurs différents déterminent la même structure, ils composent nécessairement la même œuvre musicale, ce qui semble aller contre le bon sens. Comment penser l'œuvre pour sortir de cette impasse ? Selon Levinson, ils ne composeront pas la même œuvre parce que certains attributs des œuvres musicales dépendent d'autres choses que de la seule structure sonore contenue. Cette remarque lui permet alors de distinguer les *attributs esthétiques* des *attributs artistiques*, qui sont, en partie, fonction du contexte musico-historique. Cette notion de contexte est absolument centrale dans la pensée levinsonnienne et mérite donc d'être nettement définie. Le contexte à un moment *t* comporte toute l'histoire culturelle, sociale et politique avant *t*, toute l'histoire de la musique jusqu'en *t*, les styles musicaux qui sont utilisés en *t*, les influences musicales qui dominent en *t*, les activités musicales des contemporains du compositeur en *t*, le style, le répertoire, l'œuvre et les influences de ce compositeur en *t*. Tous ces facteurs qui contribuent à former le contexte musico-historique peuvent être divisés en deux groupes :

¹⁰² *Ibidem*, p. 50.

- Ceux qui appartiennent au contexte musico-historique général.
- Ceux qui appartiennent au contexte musico-historique individuel : propre au compositeur, donc spécifique et particulier.

Cette distinction conceptuelle permet donc d'aboutir à la seconde exigence : celle d'individuation *fine* :

Les œuvres musicales doivent être telles que des compositeurs qui déterminent des structures sonores identiques et composant dans des contextes musico-historiques différents, composent invariablement des œuvres musicalement distinctes.¹⁰³

- (3) La troisième et dernière objection que fait Levinson au platonisme traditionnel concerne ce qu'il nomme les « **moyens spécifiques d'exécution** ». Une structure musicale ne comporte par définition aucun moyen spécifique d'exécution. Or l'instrumentation, par exemple, est une composante essentielle de l'œuvre musicale ; les compositeurs précisent les combinaisons instrumentales qu'ils souhaitent, ces dernières sont clairement indiquées sur les partitions.

Détaillons ce point en ayant recours à un exemple qui n'est pas dans l'article de Levinson. La *Grande fugue* de Beethoven, par exemple, jouée par un orchestre de chambre au lieu du quatuor initial n'est plus vraiment la *Grande fugue*. Si nous pensons que c'est une œuvre « symphonique », de par son gigantisme et sa puissance sonore et que nous tirons comme conséquence qu'il faut la faire jouer par un orchestre, on perd justement tout l'intérêt de l'œuvre.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 56.

Grande Fugue, *Beethoven*
Ouverture et premières mesures de la fugue :

Overtura. Op.133.
Allegro.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Meno mosso e moderato.

Allegro.

Fuga.

Ainsi :

Le contenu esthétique d'une œuvre musicale n'est pas seulement déterminé par sa structure sonore, et pas seulement par son contexte musico-historique, mais aussi en partie par les moyens réels de production choisis pour rendre la structure audible.¹⁰⁴

Cette dernière exigence nous invite à inclure les moyens d'exécutions dans les composantes essentielles de l'œuvre musicale. Pour dire les choses autrement, les moyens d'exécutions sont partie intégrante de l'œuvre. C'est à partir de ces trois points que Levinson construit son ontologie. L'œuvre musicale a donc selon lui une double structure : une structure pure (il reste

¹⁰⁴ Jerrold Levinson, *op. cit.* p. 59-60.

fondcièrement platoniste) et une structure de moyens d'exécution. Sa structure est donc composée, Levinson parle de « structure complexe » et aboutit à la formule suivante :

(OM) Une structure S/ ME en tant qu'indiquée par X en t

Comprenons dès lors que le contexte musico-historique est fonction du moment et de la personne. L'œuvre musicale n'est donc pas une structure pure mais une structure indiquée, en ce sens qu'elle est une entité distincte de la structure pure *per se* de laquelle elle est dérivée. De cette distinction en naît une autre, ce qui est inévitable puisque les structures sont comprises dans les types : à chaque structure son type. Un type implicite comprend une structure purement abstraite (exemple la structure sonore pure). Le type initié, quant à lui, a besoin pour exister d'être initié (comme son nom l'indique) par un acte intentionnel humain. Toutes les structures indiquées sont forcément des types initiés. L'œuvre musicale étant de ce second type, elle doit être initiée pour exister. Une dernière précision permettra de comprendre pleinement le lien qui unit le type à son instance. Levinson précise, en effet, à la fin de son article, que les exécutions incorrectes de l'œuvre ne sont pas des instances ; une instance est une exécution correcte. Levinson propose donc une théorie platoniste de l'œuvre musicale dans laquelle les compositeurs conservent, cependant, le statut de créateur, d'où le terme de « platonisme modéré ». La composition musicale se présente comme nécessairement personnalisée et elle doit être considérée comme une activité historiquement enracinée, dont les produits doivent être compris par référence à leur point d'origine. La pure structure sonore n'est donc pas l'œuvre dans son intégralité puisque les moyens d'exécutions doivent être aussi pris en compte. Par cet article, Jerrold Levinson semble fournir les éléments théoriques nécessaires pour faire entrer l'instrument au sein d'une ontologie de l'œuvre musicale. Nous nous chargerons d'en détailler les conséquences philosophiques.

4. BERNARD SÈVE : QUAND L'INSTRUMENT DEVIENT LUI-MÊME OBJET D'ONTOLOGIE

Dans son ouvrage *L'instrument de musique, une étude philosophique*¹⁰⁵, Bernard Sève fait lui aussi un geste philosophique fort ; il redonne à l'instrument de musique une place de choix au sein d'une pensée de la musique ; une place *essentielle*. L'usage des instruments est en effet la « condition organologique de la musique », ce que la plupart des philosophes de la musique semblent ignorer, rappelle-t-il. C'est d'ailleurs l'une des spécificités de cet art : l'utilisation

¹⁰⁵ Bernard Sève, *L'instrument de musique*, op. cit.

tout au long de l'œuvre d'un instrument. Une fois le tableau terminé, le peintre n'a, lui, plus besoin de son pinceau... Que nous apprend le philosophe sur l'instrument de musique ? L'instrument de musique est un universel anthropologique. C'est un objet complexe à saisir parce qu'il prend des formes extrêmement différentes. La classification est une première étape, Bernard Sève dégage six catégories d'instruments¹⁰⁶ :

Instruments acoustiques	Instruments acoustiques électriquement ou électroniquement amplifiés	Instruments électro-acoustiques	Instruments de reproduction mécanique de sons prédéfinis	Instruments de l'ingénierie musicale	Instruments de reproduction mécanique, électrique, électronique, numérique
Violon, guitare sèche	Guitare électrique	Synthétiseurs	Orgue de barbarie	Séquenceurs, ordinateurs	Lecteur CD MP3

Travailler sur l'instrument, c'est aussi comprendre ce qui pousse l'être humain à en inventer. Il existe en réalité trois types d'invention organologique¹⁰⁷ : a) l'invention organologique qui améliore les possibilités sonores et musicales d'un instrument existant, b) l'invention organologique qui rend plus aisé l'usage d'un instrument existant et c) l'invention organologique qui vise à produire un type de sonorité nouveau (nouvel instrument de musique). Mais, pour Bernard Sève, tout instrument est une invention double : *technique* (invention d'un objet technique) et *aïsthésique* (invention d'un son ou d'un type de son). Pour tenter de comprendre ce type d'invention, il faut distinguer cinq lutheries¹⁰⁸ différentes : la lutherie populaire, la lutherie savante, la lutherie industrielle, la lutherie techno-scientifique et la lutherie sauvage. Elles impliquent toutes un rapport spécifique à l'instrument et à la question de ses matériaux. Dans cette première partie consacrée aux inventions, Bernard Sève opère aussi une distinction importante entre *invention organologique* et *invention instrumentale* : l'*invention organologique* a lieu quand un nouvel instrument est inventé ou quand on transforme un instrument existant. L'*invention instrumentale*, quant à elle, désigne un nouveau rôle musical conféré à un instrument déjà existant. Nous reviendrons, bien évidemment, sur ce point.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 43.

Pour que l'instrument fonctionne, il faut un instrumentiste. L'exécution de l'œuvre est pensée comme le passage du corps physique au corps musical de l'instrument et, corrélativement, comme le passage du corps naturel au corps musicien de l'instrumentiste. L'instrument, nous l'avons vu, est la condition organologique de la musique. Bernard Sève écrit :

En musique, l'instrument est un instrument d'existence, un véritable instrument ontologique : il fait exister l'œuvre tout au long de sa durée. L'usage de l'instrument est coextensif à l'existence pleine de l'œuvre musicale : ce n'est pas avant l'œuvre (comme un pinceau pour un peintre) ou à certains moments de l'œuvre (comme un accessoire de théâtre) que l'instrument est utilisé, mais pendant la totalité du déroulement du processus musical. Cette idée est sans doute plus parlante si on l'a présente sous sa forme réciproque : « l'existence pleine de l'œuvre musicale est coextensive à l'usage de l'instrument. » l'œuvre est portée, de bout en bout, par l'instrument qui la joue. Il y a en musique contemporanéité entre le temps (interne) de l'œuvre jouée et le temps (individuel et social) de la mise en œuvre des instruments qui la jouent et la font exister.¹⁰⁹

À partir de là, l'instrument peut être appréhendé de diverses manières, quatre types de présentation des instruments sont dégagés :

- La présentation visuelle : je montre l'instrument
- La présentation technique : je montre et j'explique comment l'instrument fonctionne
- La présentation discursive : j'explique ce qu'il est et comment il marche
- La présentation esthétique : dans l'œuvre. Elle peut être *transgénérique* ou *intragénérique* et *directe* (didactique : *Pierre et le loup*) ou *indirecte*.

C'est évidemment cette dernière présentation qui est la plus importante ; l'instrument est à l'œuvre :

Il y a présentation esthétique, dans le domaine de l'art, quand l'œuvre ou la performance porte explicitement à la conscience du spectateur ou de l'auditeur tout ou partie des règles, matériaux ou conditions d'existence du spectacle ou de l'œuvre. La présentation esthétique est intragénérique si elle se fait dans les formes (artistiques et esthétiques) mêmes de l'art en question ; elle est transgénérique si elle se fait dans celles d'un autre art.¹¹⁰

Et Bernard Sève de préciser :

Il faut ici relever un fait assez paradoxal : la présentation physique et discursive se donne comme présentation (« je vais vous montrer, je vais vous expliquer) ; ce qui n'est pas le cas de la présentation esthétique, qui est résolument non didactique : elle n'est pas auto-présentation d'elle-même comme présentation esthétique d'une

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 84.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 114.

condition d'un art. À l'instant où une œuvre d'art présente une condition de l'art, elle ne se présente pas comme le présentant.¹¹¹

Il existe également des cas de présentation involontaire (canard à la clarinette ou corde d'un violon qui casse, par exemple). Ce dernier type reste cependant en marge des autres puisqu'il n'est pas de l'ordre d'une action volontaire.

L'auteur construit ensuite une définition de l'instrument de musique :

Un instrument de musique est une machine artificielle, spatialement séparable du corps humain, susceptible d'être réparée morceau par morceau, et permettant de transformer l'énergie produite par le corps de la personne qui en joue en sons considérés comme musicaux par la culture dans laquelle l'instrument est utilisé.¹¹²

Il est donc différent de l'outil et de la machine. À partir de cette définition, il est aisé de constater que certains instruments correspondent parfaitement à cette définition et d'autres sont plus complexes à penser. Les premiers sont dits *instruments prototypiques*, les seconds, *instruments frontaliers*. Il faut souligner, pour conclure, que Bernard Sève propose dans cet ouvrage d'envisager tous les aspects de l'instrument de musique : l'instrument comme archive, l'instrument comme texte, comme archi-texte, l'instrument comme norme, et même l'instrument comme piège¹¹³...

Cette théorie de l'instrument de musique s'articule à une pensée de la musique, née de l'ouvrage *l'Altération musicale*¹¹⁴ et complétée ici par une ontologie en cercles concentriques. Comment envisager cette figure ? Bernard Sève pense en effet l'existence de l'œuvre musicale en termes d'intensité : « une œuvre musicale existe plus ou moins intensément, selon la façon dont elle est exécutée. »¹¹⁵ Il précise ensuite :

Ma thèse peut donc s'exprimer ainsi : l'œuvre musicale est l'ensemble formé par la partition et son exécution à la fois « correcte » et « réussie ». Je vais tâcher d'éclairer le plus précisément possible le contenu de cette thèse. Elle contient deux éléments très différents : (1) pour que l'œuvre musicale existe pleinement, son exécution soit être correcte, (2) pour que l'œuvre musicale existe pleinement, son exécution doit être réussie.¹¹⁶

C'est à partir de ces deux pôles, *correction* et *réussite*, que se construit son modèle géométrique :

¹¹¹ *Eodem loco*.

¹¹² *Ibidem*, p. 169.

¹¹³ *Ibidem*. Nous renvoyons ici à la troisième section de la deuxième partie « Présentations, du sensible à l'écriture » de cet ouvrage.

¹¹⁴ Bernard Sève, *l'Altération Musicale*, Paris, Seuil, 2002.

¹¹⁵ Bernard Sève, *L'Instrument de musique, une étude philosophique*, op. cit., p. 330.

¹¹⁶ *Eodem loco*.

L'idéal peut être pensé comme le centre d'une série de cercles concentriques, qui s'éloignent peu à peu du centre et perdent peu à peu certaines des propriétés de l'œuvre. Contrairement aux cercles de l'Enfer de Dante, c'est la perfection qui est au centre (chez Dante, le centre est occupé par Lucifer). Autour de ce centre de perfection musicale, Idée régulatrice à laquelle l'expérience accède rarement, une série de cercles correspond aux différentes propriétés (notées et non notées) de l'œuvre considérée. Le cercle le plus extérieur et le plus superficiel donne de l'œuvre un abstract, un schéma ou un extrait sans vie et sans vérité (...) Entre ce centre d'intensité et ce cercle le plus extérieur, où la musique se dilue, (...) on comptera autant de cercles qu'il y a de propriétés de l'œuvre qui sont réalisées par l'interprétation considérée.¹¹⁷

Dans cette ontologie, l'instrument de musique a donc une fonction double ; il est une propriété de l'œuvre mais il est aussi ce qui permet aux autres propriétés d'exister. Approfondissons ces deux aspects.

En tant qu'il est prescrit, de façon plus ou moins précise, l'instrument fait partie de la liste des propriétés de l'œuvre. Cette formule paraît étrange, elle est pourtant exacte. On pourrait presque dire que l'instrument est une sur-propriété de l'œuvre, au sens où il commande un ensemble complexe de propriétés musicales, dont nous avons déjà souvent évoqué la liste (timbre, intensité, capacités d'articulation et de projection spatiale, vitesse, sons liés ou détachés, type d'attaque, rapports d'affinité plus ou moins riches avec les autres instruments.)

Mais l'instrument n'est pas un item parmi d'autres dans la liste des propriétés de l'œuvre. Car c'est par l'instrument que les autres propriétés peuvent exister (le rythme, la masse, les attaques, l'harmonie, etc.) En tant qu'instrument prescrit, il est un des éléments de la liste, mais en tant qu'instrument tout court, il est la condition pour qu'une telle liste ait un sens (cette formule ne fait que répéter, en des termes différents, que la musique n'existe que sous condition organologique).¹¹⁸ » Aussi, « L'ontologie de l'œuvre et celle de l'instrument sont donc des ontologies croisées, ou plutôt des ontologies conjointes. L'instrument n'est pleinement que lorsqu'il est à l'œuvre, l'œuvre n'est pleinement que lorsqu'elle est jouée.¹¹⁹

La démonstration est efficace et, par rapport à la théorie levinsonienne, un pas de plus est franchi : l'instrument est devenu objet d'ontologie. Ce qui ressort de ce diptyque Levinson-Sève, c'est que tout travail philosophique sur l'instrument et l'instrumentarium repose sur une conception spécifique de l'œuvre musicale. Pour Jerrold Levinson, l'instrument appartient à un ensemble de propriétés spécifiques qui conditionne la nature de l'œuvre en question. Grâce à Bernard Sève, l'instrument acquiert une autonomie conceptuelle encore plus grande vis-à-vis de l'œuvre, puisqu'il n'est plus *dépendant* d'elle mais *coexistant* : ontologie de l'instrument et ontologie de l'œuvre s'entremêlent désormais et l'une permet de penser l'autre.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 333-334.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 335-336.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 338.

Nous postulons, à partir de ces analyses, qu'il est possible de construire une ontologie de la formation instrumentale qu'est le quatuor à cordes. La théorie levinsonienne de l'ontologie de l'œuvre musicale que nous venons d'exposer en sera le point de départ. Tout d'abord, en tant que modèle ontologique convaincant, elle permet d'ancrer un raisonnement sur la formation au sein d'une réflexion générale sur l'œuvre musicale. De plus, en tant qu'esquisse conceptuelle, elle invite à la théorisation systématique de l'instrumentation et de la formation, tout en n'en disant rien. C'est bien cet aspect ouvert qui est séduisant, à l'image d'un jeu d'écriture surréaliste : le fait qu'autrui impose un premier mot sur la page vierge invite à la création d'une phrase toute personnelle. La théorie de Bernard Sève est, de ce point de vue, plus fermée, parce que plus complète et plus aboutie. Etant directement centrée sur l'instrument, elle nous guidera, elle aussi, mais d'une autre manière plus diffuse.

CHAPITRE 3. INSTRUMENTS ET TEMPORALITÉ MUSICALE

1. BERNARD SÈVE RÉUNIT LÀ OÙ JERROLD LEVINSON SÉPARE

Il existe deux grandes tendances en philosophie de la musique. L'une consiste à penser l'œuvre musicale comme un tout cohérent et clos ; un objet extérieur. C'est la méthode que nous appelons « analytique ». L'autre consiste à mettre en avant la temporalité spécifique de la musique. L'accent est alors mis sur le processus temporel et le continuum sonore. C'est la méthode que privilégie Bernard Sève, par exemple. Ce parti pris méthodologique est inextricablement lié à une autre question, celle du point de vue. Le philosophe analytique opte traditionnellement pour un point de vue externe, l'objet d'étude est *l'œuvre*. D'autres préfèrent un point de vue interne, l'objet d'étude étant *moi recevant l'œuvre*. La question de l'instrument de musique est évidemment traitée différemment en fonction de ce postulat initial. En d'autres termes, faut-il intégrer à notre ontologie des questions esthétiques ? L'ontologie d'une formation instrumentale peut-elle se passer d'une réflexion sur la réception de cette réunion d'instruments qu'est le quatuor à cordes et sur la question de la *temporalité vécue* ? Pour répondre à cette question, nous décidons d'examiner deux modèles philosophiques.

Bernard Sève ne peut penser une ontologie de l'œuvre musicale sans intégrer en son sein une théorie de sa temporalité interne et spécifique. Ontologie de l'œuvre et temporalité de l'œuvre sont donc, pour lui, indissolublement liées. C'est d'ailleurs sur ce point que sa critique de la philosophie analytique est la plus vive. Il expose ses principaux arguments dans *L'instrument de musique, une étude philosophique*¹²⁰, résumons-les :

- L'œuvre musicale est pensée, à tort, par les philosophes analytiques, comme un objet inerte.
- Le temps de l'œuvre n'est jamais pris en compte.
- L'ontologie analytique ne porte que sur la question de l'identité de l'œuvre : « leurs différences sur cette question ne sont pas négligeables, mais ce sont des différences circonscrites à l'intérieur d'un cercle de présupposés communs.¹²¹ »

¹²⁰ Bernard Sève, *L'instrument de musique, une étude philosophique*, op. cit.

¹²¹ *Ibidem*, p. 311.

- Une exception cependant, Jerrold Levinson, qui intègre le contexte de l'œuvre, l'histoire et les moyens d'exécution, mais il ne prend finalement pas en compte le temps de l'œuvre. L'œuvre musicale est donc, pour Levinson :

un composé ou une conjonction d'une structure sonore et d'une structure des moyens d'exécution. Cette conception est bien meilleure que la plupart des théories analytiques concurrentes. Elle reste cependant prise dans une conception juridique de l'identité des œuvres musicales. Cette conception produit un effet paradoxal : dans sa réflexion sur l'œuvre musicale, Levinson ne prend pas en compte le temps. Il indique juste, dans une note, additionnelle dirigée contre le second paradoxe de Goodman, qu'il faut respecter le tempo indiqué par le compositeur ; mais dire cela, ce qui relève du bon sens, ne prend pas en compte la temporalité concrète et singulière qui se construit dans l'œuvre.¹²²

Il conclut dès lors en ces termes : « Dire « ce qu'est » une œuvre musicale sans prendre en compte le type de temporalité construit par la musique me paraît décidément impossible¹²³ ».

Selon lui, donc :

Une ontologie correcte de l'œuvre musicale ne peut pas (...) être une ontologie de l'objet ; elle doit être une ontologie de processus, elle doit chercher à « peindre non pas l'être, mais le passage » pour « diffuser à nouveau service » une formule de Montaigne.¹²⁴

Ce qu'il critique ici, ce n'est pas seulement les thèses des philosophes analytiques mais les présupposés et la conception-même qu'ils ont de l'ontologie. Il s'en explique d'ailleurs ensuite :

Il y a, selon moi, une absurdité de principe à vouloir construire une ontologie de l'œuvre musicale sur le concept d'identité. Mais écarter le concept d'identité ne conduit pas au mobilisme radical ou au nihilisme. J'admets entièrement ce que Roger Pouivet appelle la « stabilité ontologique » des œuvres musicales. Il n'y a aucune contradiction de ma part à soutenir à la fois 1) que l'œuvre musicale est en elle-même un processus et 2) qu'elle présente une certaine stabilité ontologique. [...] Le temps interne d'une œuvre musicale est un processus ; mais l'œuvre musicale prise comme un tout (un tout temporel), plongé dans le beaucoup plus vaste temps externe, est bien « stable ». C'est précisément parce que le temps interne de l'œuvre ne se dissout pas dans le temps externe que l'œuvre ne se dissout pas dans ses contextes (de production et de réception).¹²⁵

Bernard Sève a, selon nous, à la fois raison et tort : raison, parce que sa critique de la philosophie analytique est juste et fondée, mais tort parce que le reproche qu'il fait à Levinson n'est pas pleinement légitime.

¹²² Bernard Sève, *L'instrument de musique*, op. cit., p. 312-313.

¹²³ *Ibidem*, p. 313.

¹²⁴ *Eodem loco*.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 313-314.

En effet, Jerrold Levinson sait parler du temps interne de l'œuvre. Il ne le fait pas dans le cadre d'une ontologie parce que l'angle d'attaque n'est, selon lui, pas le bon. Son ontologie de l'œuvre intègre, non pas la temporalité de la musique, mais le Temps, l'Histoire. Toutefois, dans un autre ouvrage, intitulé *Music in the moment*¹²⁶, il quitte les terres de la philosophie analytique pour explorer des contrées plus phénoménologiques, et dans ces pages, il développe une théorie de la temporalité de l'écoute. Ainsi, pour être tout à fait exact, il ne s'agit pas d'omission... Disons plutôt qu'il est question d'une incompréhension des deux philosophes sur un point spécifiquement litigieux.

Pour Bernard Sève, le simple fait de parler d'ontologie de l'œuvre musicale implique l'idée-même d'un temps spécifique. Pour Jerrold Levinson, le domaine de l'ontologie de l'œuvre ne se préoccupe pas de ce temps interne parce que le regard du philosophe se situe sur un autre plan. Bernard Sève pense les fluctuations internes de l'œuvre et son déroulement, là où Jerrold Levinson prend de la hauteur pour voir l'œuvre comme un objet extérieur. Nous sommes donc face à deux partis-pris radicalement différents. S'il est évident que séparer ontologie et temporalité musicale est une erreur, les articuler comme les deux pans d'un même diptyque, ce que semble faire Levinson, pourrait être une solution intéressante. Il nous faut toutefois explorer cette théorie levinsonienne de l'écoute et examiner de quelle manière elle s'articule à son ontologie de l'œuvre.

2. LE CONCATÉNATIONISME MODÉRÉ DE LEVINSON

Les thèses de *Music in the moment* rentrent en contradiction avec les idées classiques d'appréhension de l'œuvre musicale formulées notamment par Boris de Schloezer¹²⁷. Dans la préface, Levinson expose son but de manière claire :

The primary and explicit aim of this book, however, is to combat the notion, often only implicit in the writings of many music commentators and theorists, that keeping music's form – in particular, large-scale structural relationships, or spatialized representations of a musical composition's shape – before the mind is somehow central to, even essential for, basic musical understanding.¹²⁸

¹²⁶ Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, N.Y, Cornell University Press, 1997. Traduction française par Sandrine Darsel : *La musique sur le vif, la nature de l'expérience musicale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹²⁷ Boris de Schloezer, *op. cit.* Dans cet ouvrage, déjà cité, l'auteur considère l'audition d'une œuvre musicale comme un travail actif et exigeant nécessitant un effort en vue d'une compréhension synonyme d'une perception de la logique et de la cohérence formelles de l'œuvre (système organique).

¹²⁸ « Cependant, le premier objectif explicite de ce livre est de combattre l'idée selon laquelle la forme musicale – en particulier les relations structurelles de grande échelle ou encore les représentations graphiques de la forme d'une composition basique- constitue un élément central voire essentiel pour la

Comment définir le concaténationisme selon Levinson? Il justifie l'emploi de ce terme ainsi:

I choose this name because it expresses the idea that music essentially presents itself for understanding as a chain of overlapping and mutually involving parts of small extent, rather than either a seamless totality or an architectural arrangement.¹²⁹

En effet, le terme concaténation, de *cum* (« avec ») et *catena* (« chaîne, liaison ») en latin, désigne l'action de mettre bout à bout au moins deux maillons. Le terme est utilisé en linguistique, mais aussi en programmation, et en littérature. La concaténation est alors définie comme la figure de style consistant à répéter plusieurs anadiploses en chaîne selon le schéma :

__A / A__B / B__C / C__

Nous en trouvons un bel exemple chez Du Bellay :

Comme le champ semé en verdure foisonne,
De verdure se hausse en tuyau verdissant,
Du tuyau se hérisse en épi florissant,
D'épi jaunit en grain, que le chaud assaisonne : ¹³⁰

L'image est forte et le terme bien choisi, il éclaire à lui seul la théorie qui lui préexistait. C'est donc l'idée que la compréhension d'une œuvre musicale consiste en la perception de petites séquences qui s'enchaînent formant ainsi, au fil de l'écoute, une chaîne composée de maillons entretenant des liens très forts entre eux. Nul besoin donc de connaître des termes précis d'analyse musicale, nul besoin d'études scrupuleuses de la structure macroscopique de l'œuvre pour l'appréhender. Levinson propose ici quelque chose de beaucoup plus intuitif fondé sur une analyse d'ordre phénoménologique. C'est donc une théorie qui met l'accent sur la temporalité, le déroulement de l'œuvre dans le temps et qui minimise ainsi le rôle de toute perception globale de l'œuvre qui serait comme une architecture perceptible dans son ensemble donc dé-temporalisée. Influencée par les théories d'Edmund Gurney et celles de certains de ses disciples, notamment Leonard Meyer, Edward Cone et Donald F. Tovey, cette théorie s'oppose donc nettement à toute une tradition qui considère que la compréhension d'une œuvre musicale dépend de la perception de sa structure, de sa forme globale.

compréhension musicale élémentaire, idée courante quoiqu'implicite chez de nombreux commentateurs et théoriciens de la musique. » Trad. Sandrine Darsel, p. 29

¹²⁹ « Je choisis cette appellation parce qu'elle exprime l'idée suivante : la musique se présente pour la compréhension comme une chaîne de petites parties s'impliquant mutuellement, se superposant, plutôt que comme une totalité homogène ou un arrangement architectonique. » Trad. Sandrine Darsel, p. 43.

¹³⁰ Joachim Du Bellay, « Comme le champ semé... » (premier quatrain), *Les Antiquités de Rome*, Sonnet XXX, 1558.

De manière abrégée, on peut aboutir à quatre propositions concernant respectivement la compréhension, le plaisir, la forme et la valeur musicale, propositions dont la conjonction constitue la conception concaténationiste :

- La compréhension musicale n'implique pas de manière centrale de percevoir un pan musical large comme un tout, ni d'ailleurs d'appréhender de manière intellectuelle des connexions à grandes échelles entre les parties constitutives ; la compréhension musicale consiste de manière centrale à saisir les instants musicaux individuels et les progressions immédiates d'un instant à l'autre.
- Le plaisir musical tient seulement aux parties successives d'une pièce de musique et non à la pièce de musique considérée comme un tout ni aux relations entre les parties très éloignées dans le temps.
- La forme musicale est de manière centrale une question de cohérence entre les instants qui se succèdent, entre les parties qui se suivent.
- La valeur musicale repose entièrement sur l'effet de chaque partie individuelle et de la cohérence de leur progression, et non sur les caractéristiques de la forme générale *per se* ; la valeur de l'expérience musicale est directement et uniquement reliée à ce premier effet.¹³¹

La théorie dite « architectonique » est donc critiquée méthodiquement par Levinson ; l'influence de la perception de la pièce dans sa globalité sur l'expérience musicale de l'instant est de moindre importance, l'influence de la connaissance de la structure type de la pièce (forme sonate, fugue, thème et variations) doit être minimisée, la manière de considérer la transition doit être réévaluée, l'influence de la connaissance de la pièce *avant* l'écoute n'est pas si importante qu'elle n'y paraît pour sa compréhension, la connaissance de la forme globale de la pièce n'est pas requise pour appréhender certaines propriétés esthétiques de la pièce et enfin, il est possible d'éprouver un plaisir, une satisfaction intellectuelle lors de la perception de la structure de la pièce, pourtant elle n'amointrit pas et ne vient pas se superposer à la satisfaction liée à la perception de l'instant. Les dernières lignes de *Music in the moment* synthétisent de manière extrêmement efficace l'essentiel de sa théorie : Pour Levinson, la musique, lorsque nous l'écoutons, vit et meurt dans l'instant et c'est dans cet instant-là que l'on doit trouver la clef d'une compréhension de l'écoute. Aucune analyse érudite, aucune théorie de la forme ne peut se substituer à l'appréhension de l'œuvre en temps réel, partie par partie, dans une chaîne d'expériences qui se succèdent et qui naît d'une écoute attentive et active.

Ce texte semble différent des autres textes de Levinson sur l'ontologie des œuvres d'art. Y a-t-il un manque de cohérence au sein de son œuvre ? Peut-on parvenir à relier les deux aspects pour penser la musique selon Levinson, et *globalement* ? Si nous parvenons à articuler de manière convaincante ontologie levinsonnienne et concaténationisme, nous affirmerons que

¹³¹ Edition française. *op. cit.*, p 43-44.

Levinson prend en compte le temps de l'œuvre et l'expérience de l'écoute au sein de sa pensée de la musique et analyserons ce diptyque ontologie/réception comme un ensemble cohérent. Si, au contraire, nous ne parvenons pas à établir de liens profonds entre les deux textes, nous considérerons que Jerrold Levinson rencontre les mêmes difficultés que les autres philosophes analytiques, difficultés énoncées par Bernard Sève.

Le lien entre ces deux théories est à rechercher dans le concept de *structure*. Lorsque Levinson parle de structure, il ne semble pas l'envisager comme une *forme* au sens architectonique du terme. Il l'envisage davantage comme un ensemble d'éléments reliés les uns aux autres. La question de la nature de l'œuvre musicale en tant qu'objet est donc liée de manière fine à celle de l'appréhension de cette œuvre, dans l'expérience singulière de l'écoute. Levinson propose une ontologie de l'œuvre musicale comme *structure*, ce qui l'oriente, paradoxalement, vers une théorie de l'écoute non-architectonique, ce qui donne ainsi une raison d'être à sa théorie concaténationiste.

Nous résumons donc les apports de cette partie en affirmant qu'ontologie analytique et théorie de l'écoute peuvent être compatibles, quoique distinctes. La critique pertinente de Bernard Sève souligne effectivement les faiblesses de la philosophie analytique mais n'atteint pas les thèses levinsonniennes, à condition de prendre en compte l'rapport de *Music in the Moment*.

3. APPORTS PROUSTIENS ET NUANCES

Nous souhaitons compléter cette théorie concaténationiste grâce à un éclairage proustien¹³². Le rapprochement peut surprendre et pourtant un passage d'*A l'ombre des jeunes filles en fleur*¹³³, dans lequel le narrateur détaille ce qui se joue à la première écoute d'une œuvre, peut entrer en résonance avec les propos précédents¹³⁴. En quoi la première écoute est-elle

¹³² Sur la question de la musique dans l'œuvre de Proust, voir notamment : François Sabatier, *La musique dans la prose française*, Paris, Fayard, 2004, p. 589-692. Plus spécifiquement sur les quatuors de Beethoven dans *La Recherche* : p. 614-615 et sur cette question de l'écoute musicale en lien avec la mémoire dans *La Recherche* : p. 683-684.

¹³³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, volume II, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), Gallimard, Pléiade, 1964, t. I, 529-532.

¹³⁴ Ce rapprochement entre Levinson et Proust est né d'une discussion avec Daniel Hautelin, dans un séminaire dirigé par Bernard Sève, en mars 2013 à l'université de Lille 3-Charles de Gaulle. Voir aussi l'analyse de Bernard Sève dans *L'Altération musicale*, op. cit., p. 31-32. Il prend cet exemple littéraire pour démontrer que l'écoute est un travail qui s'apprend, un « habitus culturel ».

spécifique ? Que se joue-t-il alors ? Commençons par contextualiser. Madame Swann a l'habitude de se mettre au piano :

Ses belles mains, sortant des manches roses, ou blanches, souvent de couleurs très vives, de sa robe de chambre de crêpe de Chine, allongeaient leurs phalanges sur le piano, avec cette même mélancolie qui était dans ses yeux et n'était plus dans son cœur.

Il lui arrive un jour de jouer au narrateur la fameuse petite phrase de la *Sonate* de Vinteuil que Swann avait tant aimé. Proust écrit alors :

Mais souvent on n'entend rien, si c'est une musique un peu compliquée qu'on écoute pour la première fois. Et pourtant quand plus tard on m'eût joué deux ou trois fois cette Sonate, je me trouvai la connaître parfaitement.

L'auteur nous donne ensuite à lire tout le cheminement de sa pensée, étape par étape. Nous le résumons :

- 1) La première fois qu'on écoute une œuvre, on ne l'entend pas : incompréhension et confusion.
- 2) Mais si l'on n'avait vraiment rien distingué lors de cette première audition, il n'y aurait que des premières fois et l'on ne comprendrait toujours rien à la dixième écoute...
- 3) S'il y a des secondes et troisièmes fois, c'est donc bien que l'on a perçu quelque chose lors de cette première audition.
- 4) Probablement que ce qui fait défaut lors de cette première audition, ce n'est pas la compréhension mais la mémoire.
- 5) A la première audition en effet, la mémoire n'est pas capable de nous fournir immédiatement le souvenir de toutes ces impressions multiples.
- 6) Celle-ci se forme peu à peu, au fur et à mesure des écoutes.
- 7) Non seulement les grandes œuvres ne retiennent pas tout de suite notre attention, mais, au sein de ces œuvres, ce sont les éléments les moins « précieux » que l'on retient en premier.
- 8) L'œuvre se découvre donc au fur et à mesure des écoutes.
- 9) Et lorsqu'on perçoit, enfin, ce qu'il y a de plus précieux, les éléments perçus de prime abord nous échappent...

Et le narrateur, de conclure :

Pour nřavoir pu aimer quřen des temps successifs tout ce que mřapportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie. Mais, moins décevants que la vie, ces grands-chefs dřœuvre ne commencent pas par nous donner ce quřils ont de meilleur. Dans la sonate de Vinteuil, les beautés quřen découvre le plus tôt sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite, et pour la même raison sans doute, qui est quřelles diffèrent moins de ce quřen connaissait déjà. Mais quand celles-là se sont éloignées, il nous reste à aimer telle phrase que son ordre, trop nouveau pour offrir à notre esprit rien que confusion, nous avait rendue indiscernable et gardée intacte ; alors, elle devant qui nous passions tous les jours sans le savoir et qui sřétait réservée, qui par le pouvoir de sa seule beauté était devenue invisible et restée inconnue, elle vient à nous la dernière. Mais nous la quitterons aussi en dernier. Et nous lřaimerons plus longtemps que les autres, parce que nous aurons mis plus de temps à lřaimer.

Il est intéressant de noter que, dans ce passage, Proust a recours à des images, des visions et des paysages, alors que le cœur du sujet est, non pas spatial, mais temporel. En effet, avant même lřallusion à lřêtre aimé que lřon nřavait de prime abord pas remarqué et qui sřétait donc préservé dřun regard trop précoce, synonyme pour Proust dřun amour de passage, impossible sur la durée, il est question dřune comparaison entre la première écoute et une image photographique :

De sorte que je ne me trompais pas seulement en pensant que lřœuvre ne me réservait plus rien (ce qui fit que je restai longtemps sans chercher à lřentendre) du moment que Mme Swann mřen avait joué la phrase la plus fameuse (jřétais aussi stupide en cela que ceux qui nřespèrent plus éprouver de surprise devant Saint-Marc de Venise parce que la photographie leur a appris la forme de ses dômes). Mais bien plus, même quand jřeus écouté la Sonate dřun bout à lřautre, elle me resta presque tout entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties.

Comme la photographie, ici perçue comme un ersatz de réalité, une pâle et vague imitation, la première audition nřest jamais quřune perception confuse de lřœuvre qui ne met en évidence que les éléments de moindre intérêt. Ce passage, absolument savoureux, vient se superposer aux théories levinsoniennes et les éclairer, selon nous, de deux manières ; il les précise et il permet de les mettre à lřépreuve à plus grande échelle.

Proust nous amène à penser que la première audition nřest pas la plus *concaténationiste*, sa réception est parfois difficile, en témoigne le champ lexical privilégié : la brume, le lointain, la confusion, les impressions confuses. La clarté sřoppose même, non pas à lřinintelligibilité, mais au « néant ». Il est, notons-le, question dř « invisibilité », comme si cette première fois pouvait sřaccompagner dřune forme de *cécité auditive* (et non une simple surdité.) Le parallèle avec le bâtiment architectural est également très intéressant. Lřœuvre-bâtiment est en trois dimensions; ne nous pouvons donc pas en percevoir tous les côtés, tous les aspects,

simultanément, tout comme il est impossible d'avoir une vision pleinement architectonique d'une œuvre musicale puisque celle-ci ne peut que se dérouler dans le temps. Parvenir à obtenir cette chaîne d'événements musicaux, une chaîne continue et idéalement exhaustive, n'est peut-être pas aisé à la première écoute.

Notons que Levinson évoque la question de cette première écoute et reconnaît aisément l'idée que notre compréhension de l'œuvre évolue au fil des écoutes. Dans un passage où il distingue la *compréhension dispositionnelle* et la *compréhension en acte*, il écrit notamment :

Il y a une autre ambiguïté à l'intérieur du type de compréhension musicale analysée ici. La compréhension d'une œuvre musicale est en premier lieu une *capacité* constante et acquise par rapport à cette œuvre, une capacité à l'entendre d'une certaine façon, capacité qui ne disparaît pas avec le sommeil par exemple. Appelons ce type de compréhension la compréhension *dispositionnelle*. Mais la compréhension musicale peut être construite en second lieu, comme l'exercice actuel de cette capacité à l'écoute de l'œuvre musicale. Appelons ce type de compréhension la compréhension *en acte*. Ainsi, selon le premier sens, je peux dire, sur la base d'une expérience passée, que je comprends la *Symphonie Héroïque* même si je ne suis pas en train de l'écouter. Selon le second, je peux dire que je comprends la *Symphonie Héroïque* si et seulement si je suis maintenant en train de l'écouter d'une certaine façon. Généralement, dans la pratique ordinaire, il n'y a aucun problème pour déterminer le sens en question de la compréhension musicale, dispositionnelle ou en acte.

Bien sûr, une grande partie de la compréhension dispositionnelle relevant d'un langage familier assistera l'auditeur pour la toute première écoute de la pièce. Cela implique la présence antérieure de la capacité à écouter de manière ajustée, en vertu de la familiarité générale de l'auditeur avec le style musical en question. Cependant, la capacité avec laquelle nous pouvons raisonnablement identifier la compréhension auditive entière d'une pièce de musique R impliquant la quasi-écoute substantielle, la saisie détaillée de la fabrique musicale, l'anticipation vive de l'évolution musicale et la réponse émotionnelle complexe- requiert très clairement une écoute *réitérée* de la progression musicale de l'œuvre actuellement entendue, quelle que soit la familiarité stylistique de l'auditeur. La musique doit pour ainsi dire, rentrer dans nos oreilles, malgré la facilité avec laquelle on y accède dans certains cas. C'est pour cette raison que je parlais précédemment de la compréhension musicale standard d'un auditeur par rapport à une œuvre musicale spécifique comme d'une capacité acquise, en dépit du fait que des capacités générales sont déjà en place en arrière-fond pour de telles compréhensions spécifiques.

Levinson prend donc en compte les différences évidentes qu'il y a entre une œuvre écoutée pour la première fois et une œuvre écoutée des centaines de fois, lorsqu'il est question dans le raisonnement de « compréhension » musicale. Mais Proust va d'une certaine manière, plus loin, puisqu'il met très justement en évidence l'idée suivante : notre écoute d'une œuvre a une histoire intime, intellectuelle et affective. Exemplaires de la quête proustienne, parce que centrées sur la question du temps qui passe, ces quelques lignes d'*A l'ombre des jeunes filles*

en fleurs, nous permettent donc d'intégrer le concaténationisme au sein d'une théorie sur l'évolution de la perception d'une œuvre à plus grande échelle, à l'échelle d'une vie. Franchissons un pas de plus en affirmant que Proust nous amène à penser qu'il existe tout un nuancier de concaténations ; de la première à la dernière audition d'une œuvre, tout au long de la vie de l'auditeur. L'enchaînement concaténationiste est brouillon, confus, difficile à la première audition, plus net au fil des écoutes. Certains enchaînements deviennent lassants au moment où d'autres qu'on ne soupçonnait pas apparaissent, progressivement... Il y a donc une histoire, à l'échelle humaine et individuelle, du concaténationisme. Pour dire les choses autrement, il y a un concaténationisme intimement personnel lié à l'histoire de nos oreilles, à nos goûts et à notre sensibilité. Cette réalité est, avouons-le, difficilement appréhendable conceptuellement.

D'autre part, toutes les œuvres ne sont pas propices à une écoute concaténationiste. Levinson précise que *Music in the Moment* est une étude qui concerne surtout les œuvres tonales :

En premier lieu, la compréhension musicale basique est de manière centrale, le type de compréhension appropriée et requise par l'ensemble de la musique instrumentale occidentale de Bach à Schoenberg. Il s'agit de la musique guidée en grande partie par des idéaux et des normes que sont la continuité, la progression, le développement, l'évolution et la direction.

Il précise en note :

Ou peut-être de manière plus large de Byrd à Chostakovitch. Soit dit en passant, je ne veux pas dire que j'exclus la musique atonale ou dodécaphonique. Quoiqu'en général, je n'en parle pas. Mais il y a de bonnes raisons de penser que si la concaténationisme est adéquat pour la compréhension basique de la musique tonale à proprement parler, cette conception le serait tout autant pour la compréhension basique de la musique atonale ou dodécaphonique.

Or, selon nous, le concaténationisme est une théorie très convaincante sur d'autres répertoires. Il faut la considérer comme une option d'écoute intéressante, une expérience possible d'écoute fructueuse. Les œuvres de style classique, par exemple, gagnent davantage, selon nous, à être appréhendées de manière architectonique pour en apprécier la forme sonate par exemple. A l'inverse, écouter *l'Opus 10* de Webern¹³⁵ de manière concaténationiste peut s'avérer aussi plaisant qu'enrichissant.

¹³⁵ Anton Webern, *Fünf Stücke für orchester*, Opus 10, 1911-1913. (1) *Sehr ruhig und zart* (Très calme et délicat) : 12 mesures ; (2) *Lebhaft und zart bewegt* (Vite et délicatement animé) : 14 mesures ; (3) *Sehr langsam und äusserst ruhig* (Très lent et extrêmement calme) : 11 mesures ; (4) *Fliessend, äusserst zart* (Fluide, extrêmement délicat) : 6 mesures ; (5) *Sehr fliessend* (Très fluide) : 32 mesures.

I

Effectif instrumental : 1 flûte (et petite flûte), 1 hautbois, 1 clarinette en mi bémol, 1 clarinette en si bémol (et clarinette basse), 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, percussions : glockenspiel, xylophone, cloches de vache, cloches, triangle, cymbales, tambours. 1 harmonium, 1 célesta, 1 mandoline, 1 guitare, 1 harpe, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle et 1 contrebasse. (Les cordes sont donc elles aussi traitées en soliste).

La première pièce pour orchestre de l'*Opus 10* :

Dans cet univers sonore d'une rare densité, le concaténationisme nous permet de déguster la mélodie de timbre, de nous en délecter. Nous percevons quatre maillons ; le premier se caractérise par une atmosphère très feutrée que vient éclairer les trois notes jouées par les cloches. Le second maillon débute par la pédale du célesta (trilles) et tire son unité du motif joué par la clarinette, agrémentée de deux contre-chants : celui de la flûte et celui des cordes (violon et alto). Il est également ponctué par les accords de la harpe. C'est le trille du célesta qui assure la liaison entre le second maillon et le troisième, caractérisé par le timbre des cuivres (motifs de la trompette et du trombone) relayé par la flûte (en frulatto) et les cordes. Les percussions ponctuent cette section. Le dernier maillon est en fait une sorte de cadence, de ponctuation conclusive jouée par la harpe et qui s'achève par les doubles croches piquées finales (Flûte, trompette et célesta). En quelques secondes, Webern parvient à produire une pièce construite par une pluralité de timbres. Chaque entrée instrumentale, chaque nuance (nous avons ici un merveilleux camaïeu de nuances piano), chaque mode de jeux éclaire et colore la musique qui semble naître dans l'instant (*moment*).

La troisième pièce pour orchestre de l'*Opus 10* :

L'écoute de cette pièce qui se prête tout particulièrement à une expérience concaténationiste. Trois maillons, clairement perceptibles, s'enchaînent. La brièveté de la pièce crée un phénomène saisissant : les trois maillons concaténationistes correspondent aux trois parties que mettrait en avant une lecture architectonique de la pièce. L'écoute concaténationiste et l'écoute architectonique permettent, pour cette pièce, de mettre en avant les mêmes éléments¹³⁶. Il s'agit d'un cas rare puisque, généralement, pour des pièces plus longues, les maillons de la chaîne concaténationiste sont beaucoup plus petits que les parties mises en avant par l'analyse architectonique de type musicologique. Les trois maillons correspondent aux trois parties ; la forme en arche de type A-B-A' vient se superposer à la concaténation :

Troisième pièce de l'Opus 10 :

III

Sehr langsam und äußerst ruhig (♩ = 40)

Clarinetto B

Corno F

Trombono

Armonio

Mandolino

Chitarra

Celesta

Arpa

Campanaccio

Campane basso

Tamburo

Cassa

Violino

Viola

Violoncello

con sord.
pp espress.

ppp dim. verkindend

ppp dim. verkindend

ppp dim. verkindend

ppp dim. verkindend

kaum hörbar verkindend

kaum hörbar verkindend

kaum hörbar

Sehr langsam und äußerst ruhig (♩ = 40)
(senza sord.)
sul G
pp dolce pp

Cl. *zögernd* **5** *drängend* *molto espr.* *zögernd molto rit.* *a tempo*
pp *ppp<>*

Cor.

Tr-no

Arm. *pp* *ppp*

Mand. *pp* *ppp*

Chit. *pp* *pp*

Cel. *ppp*

Arpa *pp* *ppp* *ppp*

C-naccio *äußerst leise* *ppp* *kaum hörbar*

C-ne *ppp* *kaum hörbar*

T-ro

Cassa

V-no *zögernd* **5** *drängend* *zögernd molto rit.* *a tempo*

V-la *con sord.* *dolcissimo* *pp* *ppp*

V-c. *con sord.* *pp* *pizz. vibrato* *ppp* *arco* *ppp*

Cl. B. rit. 10

Cor.

Tr-no con sord. **ppp espress.**

Arm. 8- *verklingend*

Mand. *verklingend*

Chil.

Cel. *verklingend*

Arpa *verklingend*

C-naccio *verklingend*

C-ne *verklingend*

T-ro *äußerst leise*

Cassa **ppp** *verklingend*

V-no rit. 10

V-la

V-c. *verklingend*

- **Maillon n°1/ A** : Motif au violon sur tapis sonore
- **Maillon n°2/ B** : Motif aux vents (cor, puis clarinette soutenue par la mandoline, la cithare, la harpe et les cloches et par le contre-chant des cordes graves : violoncelle puis alto). C'est la partie centrale qui forme un climax (certes les nuances restent PP mais il y a un crescendo).
- **Maillon n°3/A'** : Retour à l'ambiance initiale. Le tapis sonore a cependant légèrement évolué (Ajout de l'harmonium, suppression de la cithare, instauration de valeurs ternaires au sein du 6/4 grâce aux triolets) et c'est désormais, non plus le violon, mais le trombone qui chante.

Pourquoi l'expérience est-elle probante ? Tout d'abord parce qu'il s'agit de pièces dodécaphoniques sérielles ; elles imposent donc évidemment un autre rapport au temps que les pièces tonales. Ensuite parce qu'elles sont très courtes, la forme est donc condensée, ramassée, ce qui implique un travail de la mémoire différent de celui des longues œuvres. L'oreille fait l'expérience d'une temporalité plus immédiate parce que non régie par les lois du système tonal. Enfin, l'individualisation des timbres, l'orchestration minimaliste et extrêmement raffinée, et le rôle fondamental du silence rendent très facile la concaténation ; les éléments sont facilement isolables et peuvent aisément s'imbriquer les uns aux autres. En règle générale, toutes les musiques de l'évent qui impliquent un rapport au temps synonyme d'immédiateté et d'imprévisibilité¹³⁷ méritent d'être appréhendées de manière concaténationiste.

C'est donc bien ici la question du temps musical qui est au cœur des différents problèmes évoqués. Nous pensons qu'il est réducteur et périlleux de penser l'appréhension des œuvres musicales et les modalités de l'écoute de manière systématique et homogène. Les thèses architectoniques éclairent de manière assez juste l'expérience de certaines œuvres, le concaténationisme de Levinson est extrêmement pertinent sur d'autres... Toute théorie globale de l'écoute nivelle des différences qui sont pourtant fondamentales : nous n'écoutons pas un quatuor de Haydn comme un quatuor de Ferneyhough, nous n'écoutons pas une œuvre que nous connaissons par cœur depuis des années comme une œuvre que nous entendons pour la première fois, nous n'entendons pas de la même manière un quatuor lorsque l'on est assis

¹³⁷ Nous parlons ici d'imprévisibilité ressentie, vécue comme telle et ce, malgré la série. Difficile en effet, de percevoir la série utilisée, de la *vivre*, lors d'une écoute, aussi attentive et concentrée soit-elle.

dans un espace de travail calme en suivant la partition que lorsque l'on est en voiture, préoccupé par autre chose... Tout en laissant l'espace disponible pour une typologie de ces différentes écoutes¹³⁸, nous ne l'intégrerons pas au sein de ce travail.

Nous affirmons, par ailleurs, qu'il est possible de penser l'œuvre musicale en termes analytiques sans nier la temporalité spécifique de la musique, à condition de veiller ce que l'ontologie ainsi dessinée ne rentre pas en contradiction avec une pensée plus phénoménologique. Les travaux de Levinson, éclairés par les propos de Sandrine Darsel, nous prouvent qu'un tel but n'est pas insensé. Nous veillerons ainsi, dans les parties suivantes, à construire une ontologie qui prenne en compte les niveaux temporels que nous venons de mettre en évidence : l'Histoire (le Temps), le temps à l'échelle d'une vie et la temporalité spécifique de l'œuvre musicale. Une ontologie de la formation instrumentale et une ontologie du genre n'impliquent pas le même rapport à la temporalité qu'une ontologie de l'œuvre. L'Histoire aura ainsi une place plus importante que la temporalité opérable. Plus les objets d'étude sont abstraits, plus le rapport au temps se pense à grande échelle.

*

Toute ontologie en philosophie de la musique ne peut que partir d'une conception de *l'œuvre*. Nous sommes assurément platonistes modérés ; nous adhérons à l'ontologie de l'œuvre musicale telle qu'elle est pensée par Levinson. Elle s'articule de manière cohérente à une pensée de la réception qui, après quelques précisions, semble également convaincante, sur un certain type de répertoire. Nous devons à Levinson l'articulation entre l'ontologie de l'œuvre et l'ontologie de la formation. En affirmant en effet que « Le contenu esthétique d'une œuvre musicale n'est pas seulement déterminé par sa structure sonore, et pas seulement par son contexte musico-historique, mais aussi en partie par les moyens réels de production choisis pour rendre la structure audible » et en faisant des moyens d'exécutions une des composantes essentielles de l'œuvre musicale, Levinson met à jour le point nodal qui lie œuvre et formation. Que comporte concrètement la *structure des moyens d'exécution* ? Le nombre et le type d'instruments, ce que nous nommons traditionnellement « instrumentarium ». Elle est exposée par la nomenclature au début de la partition et permet aux interprètes de savoir précisément quels moyens doivent être mis en œuvre pour l'exécution. C'est notre point de départ.

¹³⁸ Sur cette question : voir la typologie de Michel Chion, in *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet/ Castel, 1983, p. 26. Les quatre écoutes sont présentées selon une double confrontation : abstrait/concert et objectif/subjectif (voir tableau).

L'instrument de musique, une étude philosophique nous ouvre aussi une voie nouvelle en philosophie de la musique. Bernard Sève prouve qu'il est possible de construire un type d'ontologie différent de celui de l'œuvre musicale. Penser une ontologie de l'instrument en corrélation avec une pensée de ce qu'est la musique, c'est prouver qu'il est possible de produire un raisonnement d'ordre ontologique sur des objets nouveaux. Notre travail se situe dans la continuité de ces écrits, nous postulons en effet qu'il est possible de penser en termes d'ontologie les liens qui unissent l'œuvre, l'instrument, l'instrumentarium, la formation et le genre.

CHAPITRE 4. L'AVÈNEMENT DU QUATUOR COMME FORMATION

1. QU'EST-CE QU'UNE FORMATION INSTRUMENTALE D'UN POINT DE VUE PHILOSOPHIQUE ?

Nous défendons la thèse suivante : la *formation* instrumentale est un *instrumentarium* ontologiquement indépendant. Même si la théorie de Jerrold Levinson, nous l'avons vu précédemment, est davantage de l'ordre de l'esquisse conceptuelle que du développement philosophique précis et détaillé (un article, quelques pages et l'articulation de deux concepts¹³⁹), nous sommes convaincus de son importance. Levinson trace les contours d'un lien conceptuel possible entre œuvre et formation. En effet, si plusieurs œuvres¹⁴⁰ possèdent la même structure des moyens d'exécution, cette dernière s'émancipe de la structure pure et devient autonome, ontologiquement parlant. Cela signifie qu'elle fait dorénavant sens en elle-même. En d'autres termes, l'*instrumentarium* devient *formation*.

Ce processus d'autonomie de l'instrumentation par émancipation à l'égard de l'œuvre est l'épicentre de cette étude. Approfondissons grâce à un double exemple : En 1940, Olivier Messiaen est prisonnier au Stalag, il compose alors une œuvre pour piano, clarinette, violon et violoncelle puisqu'il est en détention avec un clarinetriste (Henri Akoka), un violoniste (Jean Le Boulanger) et un violoncelliste (Etienne Pasquier). Le *Quatuor pour la fin du temps* est donc une œuvre proposant une association fortuite de quatre instruments ; l'instrumentation est contingente. Précisons, par souci d'exhaustivité, que cette instrumentation avait déjà été utilisée par Hindemith en 1938 mais que Messiaen n'en avait pas connaissance. Deux instrumentations identiques ne suffisent de toute façon pas à la création d'une formation instrumentale¹⁴¹...

¹³⁹ Jerrold Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », *op. cit.*

¹⁴⁰ « Plusieurs » : le nombre exact est difficile à déterminer, à partir d'une dizaine certainement.

¹⁴¹ Voir Analyse de Bernard Sève, *L'instrument de Musique, une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, p. 238. Notion d'« Affinités organologiques » : « D'une certaine façon, Messiaen façonne une affinité organologique qui n'était peut-être pas évidente pour lui. Autrement dit, c'est la leçon que nous tirons de cet exemple (*Quatuor pour la fin du temps*), l'affinité organologique ne préexiste pas nécessairement à l'œuvre ; elle peut être le résultat d'une volonté artistique, voire d'une volonté artistique polarisée par de toutes autres questions que celle de l'affinité. L'affinité organologique n'est pas un absolu, qui serait déductible de la nature acoustique des instruments ; elle est relative à tout un champ contextuel, musical et extra-musical. »

Premières mesures du Quatuor pour la fin du temps, O. Messiaen

Premier mouvement « Liturgie de cristal », mesures 1 à 6

Ce mouvement réunit le piano, le violoncelle, la clarinette et le violon :

I. Liturgie de cristal

Bien modéré, en poudrolement harmonieux (comme un oiseau) *ppp* (son flûte,

VIOLON

(comme un oiseau) *p expressif*

CLARINETTE en Si b

ppp (vibrato)

VIOLONCELLE

A **Bien modéré, en poudrolement harmonieux** (♩=54 environ) *pp legato (très enveloppé de pédale)*

PIANO

von *vers la pointe)*

Clar.

velle *glissando* (*) *gliss.*

En 1939, Béla Bartók décide d'écriture une œuvre pour deux violons, un alto et un violoncelle intitulée *Quatuor à cordes*¹⁴² et dédiée au Quatuor Kolish. Le statut ontologique de cette réunion d'instruments est radicalement différent. C'est la sixième fois que ce compositeur écrit pour ces quatre instruments et cela fait deux siècles que cette réunion d'instruments est privilégiée. Au fil des ans, au fil des œuvres, l'instrumentation est devenue une formation « classique ». S'est formée dans l'esprit des musiciens et des mélomanes une réalité « Quatuor à cordes ».

Nous pouvons formuler cette idée autrement, en empruntant notre vocabulaire à Bernard Sève. Ce qui se joue ici commence par une « invention quasi-organologique ». Ce qui se joue ici est très intéressant philosophiquement, la réunion de quatre instruments donne en effet naissance à un *méta-instrument*, un instrument de rang 2. L'ontologie d'une formation instrumentale se doit de théoriser l'avènement de ce second type de réalité. Dans l'esprit des compositeurs notamment, inconsciemment, l'avènement d'une formation implique la naissance d'un nouvel *instrument*, au sens où Berlioz parle de l'orchestre comme de « son instrument », le saut ontologique est assez facile à franchir pour nombre de compositeurs.

Un compositeur C décide à un instant T d'associer quatre instruments : deux violons, un alto et un violoncelle et de composer une œuvre pour cet effectif. Pourquoi cette association ? Certainement parce qu'il a l'intuition que ces instruments sonneront bien ensemble -ils présentent en effet des « affinités organologiques » puisqu'ils appartiennent à la même famille d'instruments-, mais peut-être aussi par goût pour l'expérimentation et la recherche sonore, ou pour une occasion particulière (la commande d'un mécène...), ou encore par simple fantaisie. Cet instrumentarium, est de prime abord, fortuit, « opéral » : l'œuvre permet une « présentation esthétique » de cet ensemble d'instruments. Ce compositeur en écrivant cette œuvre, en sollicitant cet instrumentarium, crée en effet une nouvelle « disponibilité organologique ». Cet instrumentarium, désormais disponible, connaît ensuite un franc succès, et devient alors un « instrumentarium générique ». Il se trouve que, dans le cas du quatuor, ces quatre instruments étaient présents au sein du grand instrumentarium social et historique de l'âge classique et que le contexte social historique était propice à cette association. Cette transformation d'un instrumentarium opéral en instrumentarium générique est donc une autre

¹⁴² Béla Bartók, *Quatuor à cordes n°6*, en ré majeur Sz. 114. Il s'agit de l'ultime quatuor de Bartók, composé en 1939 et comportant quatre mouvements. Chaque partie débute par une mélodie lente et mélancolique (*Mesto*). Présentée par chaque instrument du quatuor, elle envahit progressivement chaque mouvement jusqu'à former la totalité du dernier : (1) *Mesto* → *Vivace* ; (2) *Mesto* → *Marcia* ; (3) *Mesto* en *burletta* → *Moderato* et (4) *Mesto*.

manière d'appréhender l'autonomisation de la structure des moyens d'exécution par rapport à l'œuvre.

Tableau des disponibilités organologiques¹⁴³

Instruments de musique :			
Instruments possibles logiquement et physiquement parlant			
Instruments existants réellement			Instruments imaginaires, rêvés ou désirés par les compositeurs
Culturellement disponibles (et donc matériellement disponibles dans la société considérée)		Culturellement indisponibles (mais matériellement disponibles dans une autre société, ou dans des collections publiques ou privées)	
Matériellement disponible <i>hic et nunc</i>	Matériellement non disponibles <i>hic et nunc</i>	Connus du compositeur	

Bernard Sève nous met aussi en garde contre la tentation de détemporaliser notre analyse. Lors de l'exécution de cette première œuvre pour quatuor à cordes, différentes strates temporelles doivent être dégagées :

Schéma extrait de L'instrument de musique, une étude philosophique et adapté¹⁴⁴

- **Temporalité de la composition du quatuor**
 - 1a) Phase 1 : moment où le quatuor est composé
 - 1b) Durée : temps qu'il faut à C pour composer son quatuor
- **Histoire du quatuor à cordes**
 - 2a) Histoire du quatuor à cordes générique
 - 2aa) Histoire du quatuor à corde au moment de la composition
 - 2ab) Histoire du quatuor à corde au moment de l'exécution
 - 2b) Histoire des instruments concrets sur lesquels le quatuor est joué
- **Temporalités de l'exécution**
 - 3a) Phase 2 : moment de l'exécution
 - 3b) Durée de l'exécution
- **Temporalités de la réception**
 - 4a) Réception dans le moment social-historique où le quatuor est exécutée
 - 4b) Réception durant l'exécution

Nous constatons que, dans notre cas, l'histoire du quatuor à cordes est au stade 0. Mais plus cet instrumentarium va être utilisé, plus la strate « histoire du quatuor à corde générique » va

¹⁴³ Bernard Sève, *L'instrument de musique, op. cit.*, p. 230.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 263.

sřépaissir et pouvoir ainsi influencer les actes compositionnels à venir. Ces influences sont très diverses, il peut sřagir dřincitation, dřadmiration, dřimitation, de référence à, ou, au contraire, de rejet, dřobstacle, de création par opposition... Elles peuvent être plus ou moins conscientes ou inconscientes.

2. LA CRISTALLISATION

Cette autonomisation de la structure des moyens dřexécution, en dřautres termes, ce passage dřun instrumentarium opéral en instrumentarium générique, est un processus de *cristallisation*. Nous faisons de cette notion un des concepts phares de notre argumentation. Ce terme appartient, de prime abord, au domaine des sciences. Le Littré en donne la définition suivante :

1. Terme de chimie. Opération intime et moléculaire, par laquelle les corps prennent une forme régulière et polyédrique, soit en passant de lřétat liquide ou gazeux à lřétat solide, soit en se séparant dřune dissolution ou dřun composé dont ils faisaient partie. La cristallisation étend son domaine dans tout le règne minéral...
2. Terme de minéralogie. Concrétion de cristaux.

En apiculture, elle est le phénomène par lequel le miel passe à l'état de cristaux, en géologie, on parle aussi de la « cristallisation fractionnée »... Mais cřest évidemment plutôt à Stendhal et à son concept de « cristallisation » dans *De l'Amour*¹⁴⁵ que nous pensons. Le lecteur nous pardonnera cette digression, nous voulons, grâce à elle, montrer la puissance de ce concept et étudier en détails son origine.

De l'Amour est une oeuvre hybride et le « centre de gravité du corpus stendhalien¹⁴⁶». Stendhal sřinspire de son histoire avec Matilde Dembowska (« Métilde »)¹⁴⁷, il sřagit donc

¹⁴⁵ Stendhal, *De l'Amour*, (1822), Paris, Gallimard, 1980.

¹⁴⁶ Yves Ansel, « Amour de lřidéologie et idéologie de lřamour », dans *Persuasions dřamour*, dir. D. Sangsue, Genève, Droz, 2000, p. 39. Cité par Xavier Bourdenet : Stendhal, *De l'Amour*, Paris, GF Flammarion, 2014, préface par Xavier Bourdenet, p. 10.

¹⁴⁷ Cette histoire commença par une rencontre à Milan en 1818, la crise de Volterra en mai 1819 en marqua la fin douloureuse. Amour de lřimagination, amour à sens unique, cette histoire fut celle dřun attachement à une femme lointaine et inaccessible, dame courtoise distante et, pour cela, vénérée. Stendhal tenta de faire le deuil de cet amour en écrivant, un roman tout dřabord qui se solda par un échec, puis ce texte, pensé comme un essai clinique et objectif, un traité scientifique, imposant une mise à distance de lřobjet aimé. La dimension autobiographique est donc indéniable, quoique, comme toujours chez cet auteur, cryptée.

d'un essai à coloration autobiographique, qui brouille les pistes ; l'auteur joue avec les frontières des genres établis :

De l'Amour multiplie (...) les instances énonciatives. L'identité du *je* qui se confie et qui analyse n'est jamais totalement assurée et le lecteur se perd facilement dans un semblable dédale. [...] Qui donc parle dans *De l'Amour* ? Il est souvent bien difficile de le dire : la figure fictionnelle de l'auteur n'est rien moins que tenue et homogène.¹⁴⁸

Stendhal entend produire un raisonnement philosophique, permettant de dégager une loi commune et de déterminer ce qui est de l'ordre de la nature humaine et ce qui est de l'ordre de la culture. L'approche se veut scientifique, comme en témoignent, par exemple, la typologie des quatre amours : *l'amour-passion*, *l'amour-goût*, *l'amour physique* et *l'amour de vanité*¹⁴⁹, l'énumération des sept étapes de l'amour¹⁵⁰, la distinction des deux espèces d'imagination¹⁵¹ et l'articulation des amours aux différents types de régime politique, aux climats..., dans un souci de rigueur. L'influence du sensualisme est manifeste et Stendhal prône une forme de relativisme, puisque l'amour est étudié comme une production culturelle, d'où l'impression, à la lecture de certains passages, d'un traité d'érotique comparée, par variations géographiques :

L'amour est dès lors ramené à sa contingence, étroitement dépendante du lieu et du moment où il trouve à éclore et dont il prend la « couleur »...¹⁵²

C'est ce qui fait dire à Xavier Bourdenet que « *De l'Amour* c'est, plus ou moins, un *De l'Italie*¹⁵³ », puis, quelques lignes plus bas, que « L'Allemagne est sans conteste l'autre lieu de l'amour stendhalien¹⁵⁴ ». L'amour a en effet du mal à s'épanouir sur le sol démocratique, il préfère l'air des Cours. L'Amour-passion est un amour moderne, produit des civilisations les plus raffinées, synonymes d'oisiveté, de loisir et d'aisance. La *fin'amor* en est une des premières formes, puisque la femme n'est plus inférieure à l'homme et que les codes définissent l'amour comme valeur suprême. Dans cette forme d'amour, l'âme et l'imagination priment sur le corps. Ce traité aux ambitions scientifiques est, pourtant, hautement romanesque. Il est nourri de fictions et le réseau intertextuel est extrêmement dense. Cette esthétique du fragmentaire et de l'elliptique, cette tendance à l'anecdote, à la rêverie et aux

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 20-21.

¹⁴⁹ Cette typologie apparaît au début du traité, au chapitre premier du livre I.

¹⁵⁰ Dans le traité, ces étapes sont exposées au chapitre II du livre I.

¹⁵¹ Dans le traité, voir le fragment 58 : l'imagination ardente et impétueuse doit être distinguée de l'imagination qui s'enflamme lentement.

¹⁵² *Ibidem*, p. 33.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵⁴ *Eodem loco*.

digressions sřarticule, paradoxalement et poétiquement, à la structure bipartite¹⁵⁵ et aux énoncés plus objectifs.

Au sein de ce texte, la cristallisation est centrale, puisqu'elle définit le procédé dřidéalisation de lřêtre aimé. Comme le précise Xavier Bourdenet, lřoriginalité de Stendhal ne vient pas de lřidée elle-même, mais plutôt de sa thématisation :

... Si le mot, cřest-à-dire lřimage, était nouveau en 1822, la chose ne lřétait assurément pas. Romanciers et moralistes avaient depuis longtemps montré « les actes de folie répétés par lesquels un amant aperçoit toutes les perfections dans la femme quřil commence à aimer ». Ainsi Chamfort notait que « lřamour ne cherche pas les perfections réelles » et « nřaime que celles quřil crée, quřil suppose ; il ressemble à ces rois qui ne reconnaissent de grandeurs que celles quřils ont faites. » Les liaisons dangereuses, pour sřen tenir à quelques exemples que Stendhal a lus de près, nřaffirmaient-elles pas : « car il ne faut pas sřy tromper ; ce charme quřon croit trouver dans les autres, cřest en nous quřil existe ; et cřest lřamour seul qui embellit tant lřêtre aimé. » Le mérite de Stendhal revient à avoir fixé en *un* mot et à avoir cherché à définir précisément un mécanisme que la littérature amoureuse nřavait eu de cesse de mettre en scène.¹⁵⁶

Stendhal tire cette image dřun phénomène naturel : la cristallisation dans les mines de sel. La minéralogie permet dřexpliquer la psychologie, la descente au fond des mines fait écho à une plongée métaphorique dans les profondeurs du cœur humain :

Lřimage est scientifique et répond ainsi à la visée « idéologique » du traité, [...]. Elle vient de cette expérience des mines de sel de Salzbourg, où un rameau dřarbre, effeuillé et jeté dans la mine, en ressort, quelques mois plus tard, couvert de « cristallisations brillantes », dřune « infinité de diamants » dans lesquels on ne reconnaît plus le rameau primitif. Cristaux, diamants : la minéralogie est toute prête à fournir des métaphores au discours amoureux, qui y trouve ses bijoux.¹⁵⁷

Lřimage est déclinée tout au long du traité. Dès le début, elle est posée comme deux des phases essentielles de lřamour. En effet, dans le chapitre II intitulé « De la naissance de lřamour », sept étapes sont décrites : la cinquième et la septième sont des *cristallisations*.

¹⁵⁵ « Le livre I dénombre les types dřamour, décrit les étapes dans la naissance de ce sentiment, en dégage les lois générales (de la première vue ou du coup de foudre à la jalousie et aux remèdes à lřamour), examine ses liens avec dřautres sentiments (la pudeur, lřorgueil, lřamour-propre, etc.) Le livre II passe en revue les « nations par rapport à lřamour » et fait voir comment on aime en France, en Italie, en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, dans la lointaine Arabie ou aux Etats-Unis : lřamour y est saisi en lien avec les « mœurs » dřun pays, résultats dřun type de « gouvernement » et dřun climat particuliers. Le livre II se termine sur des questions à la jonction des mœurs, des institutions et de la morale : lřéducation des femmes et le mariage. Des « Fragments divers », généralement très brefs, rassemblent anecdotes, pensées ou aphorismes et traitent de lřamour sur un mode éclaté. Un « appendix » revient quant à lui sur lřAmour au Moyen-âge, sujet déjà abordé dans les chapitres LI et LII. » Xavier Bourdenet, *Ibidem*, p. 25-26.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 30-31.

Nous nous permettons de reproduire ici tout le développement stendhalien afin d'en apprécier pleinement le déroulement et de percevoir le mouvement général.

Voici ce qui se passe dans l'âme.

1° L'admiration.

2° On se dit : Quel plaisir de lui donner des baisers, d'en recevoir, etc. !

3° L'espérance

[...]

4° L'amour est né

[...]

5° La première cristallisation commence.

On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr ; on se détaille tout son bonheur avec une complaisance infinie. Cela se réduit à s'exagérer une propriété superbe, qui vient de nous tomber du ciel, que l'on ne connaît pas, et de la possession de laquelle on est assuré.

Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez :

Aux mines de sel de Salzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de petits diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.

[...]

Ce phénomène que je me permets d'appeler la *cristallisation*, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé, et de l'idée elle est à moi.

C'est le doute qui met fin à cette première cristallisation. Il est donc cette phase douloureuse, qui encadre les étapes 5 et 7, sur lesquelles nous centrons l'analyse :

6° Le doute naît.

[...]

L'amant arrive à douter du bonheur qu'il se promettait ; il devient sévère sur les raisons d'espérer qu'il a cru voir.

Il veut se rabattre sur les autres plaisirs de la vie, *il les trouve anéantis*. La crainte d'un affreux malheur le saisit, et avec elle l'attention profonde.

7° Seconde cristallisation.

Alors commence la seconde cristallisation produisant pour diamants des confirmations à cette idée :

Elle m'aime.

A chaque quart d'heure de la nuit qui suit la naissance des doutes, après un moment de malheur affreux, l'amant se dit : Oui, elle m'aime ; et la cristallisation se tourne à découvrir de nouveaux charmes, puis le doute à l'œil hagard s'empare de lui, et l'arrête en sursaut. Sa poitrine oublie de respirer ; il se dit : Mais est-ce qu'elle m'aime ? Au milieu de ces alternatives déchirantes et délicieuses, le pauvre amant sent vivement : Elle me donnerait des plaisirs qu'elle seule au monde peut me donner.

C'est l'évidence de cette vérité, c'est ce chemin sur l'extrême bord d'un précipice affreux, et touchant de l'autre main le bonheur parfait, qui donne tant de supériorité à la seconde cristallisation sur la première.

L'amant erre sans cesse entre ces trois idées :

1° Elle a toutes les perfections ;

2° Elle m'aime ;

3° Comment faire pour obtenir d'elle la plus grande preuve d'amour possible ?
Le moment le plus déchirant de l'amour jeune encore est celui où il s'aperçoit qu'il
a fait un faux raisonnement et qu'il faut détruire tout un pan de cristallisation.
On entre en doute de la cristallisation elle-même.

Le terme implique chez Stendhal cinq idées différentes qui sont ici inextricablement liées, mais qu'il nous faut, pour les besoins de l'analyse, soigneusement distinguer. (1) La cristallisation est, de prime abord, une *évaluation*. Il s'agit d'un processus mental dont le contenu psychique et psychologique est, par nature, subjectif. Elle est avant tout un jugement de valeur sur un objet. (2) La cristallisation est, de plus, une *transformation*. « On ne peut plus reconnaître le rameau primitif » écrit Stendhal, l'identité-même de l'objet est donc remise en question, du moins, en apparence. Le processus menace la permanence de l'objet. (3) La cristallisation est, troisièmement, une *sublimation*. Cet aspect est particulièrement mis en évidence par Stendhal. Il est question d'exagération, de perfection... à l'image du petit rameau « effeuillé par l'hiver » qui finit par porter des diamants. Le passage du végétal au minéral n'est donc pas seulement un changement d'ordre et de nature, il est aussi synonyme d'enrichissement, à la fois quantitatif et qualitatif. (4) Quatrièmement, la cristallisation est *projection*. Elle implique une quête, une succession de découvertes, et un rapport au temps spécifique, tourné vers le futur. (5) Enfin, la cristallisation est synonyme de *densification*. La seconde cristallisation (phase 7) est nécessaire, parce qu'elle vient renforcer la première (phase 5), mise à mal par les doutes (phase 6). La cristallisation appelle une confirmation, elle possède en elle-même cette tendance au renforcement, à la densification, par accumulation.

Quelles idées retenir, dans le cas de notre étude ? Nous décrivons un processus historique de manière objective, nous devons donc commencer par vider la cristallisation de son contenu psychologique. La cristallisation est donc, dans l'usage que nous en ferons, dénuée de tout jugement de valeur. L'idée de transformation est donc centrale, mais celle de sublimation n'a plus de sens. Le quatuor pensé en termes de cristallisation n'implique pas que son histoire soit synonyme d'une quelconque amélioration. Par contre, l'idée d'une transformation spectaculaire, l'idée d'une évolution par stratification, et celle d'une tendance à la consolidation par confirmation éclairent de manière décisive nos propos sur la constitution du quatuor comme véritable formation.

Le texte intitulé *Le rameau de Salzbourg* est une variation romanesque autour de ce thème, un travail d'esthétisation de la cristallisation. Il s'agit d'un texte narratif, rédigé par Stendhal en 1825, qui, comme « Ernestine ou la naissance de l'amour », vise à illustrer le traité. Ce passage du didactique au romanesque nous permet d'affiner notre analyse terminologique. La diégèse permet à Stendhal de grossir certains traits et de développer les effets de la

cristallisation. Il peint une situation paradigmatique et, en intégrant au récit différents personnages, permet une confrontation des points de vue. Le narrateur Filippo visite les mines de Hallein, près de Salzbourg, avec une amie, Mme Gherardi. La Ghita-, dans le cadre d'un voyage. Avant de descendre dans ces profondeurs et en attendant que les préparatifs soient achevés, ils dînent en compagnie d'un jeune officier allemand, qui tombe amoureux de Mme Gherardi. Le narrateur l'examine :

Ce qui me frappait, c'était la nuance de folie, qui sans cesse, augmentait dans les réflexions de l'officier ; sans cesse il trouvait à cette femme des perfections plus invisibles à mes yeux. À chaque moment, ce qu'il disait peignait d'une manière *moins ressemblante* la femme qu'il commençait à aimer. Je me disais : « La Ghita n'est assurément que l'occasion de tous les ravissements de ce pauvre Allemand. » Par exemple, il se mit à vanter la main de Mme Gherardi, qu'elle avait eue frappée, d'une manière fort étrange, par la petite-vérole, étant enfant, et qui en était restée très marquée et assez brune. « Comment expliquer ce que je vois ? me disais-je. Où trouver une comparaison pour rendre ma pensée plus claire ? »¹⁵⁸

La cristallisation-transformation est ici une véritable *déformation*. La narration à la première personne et la focalisation interne permettent à Stendhal de mettre en évidence, avec humour, la différence flagrante des points de vue. Le regard de Filippo est la norme à l'aune de laquelle les effets de la cristallisation sont faciles à repérer. Plus loin, lors d'une soirée à Bologne, la discussion se focalise sur les rivalités entre la princesse Lanfranchi et la belle Florenza, toutes deux éprises du jeune peintre Oldofredi. Pour éclaircir la situation, Mme Gherardi, tente d'expliquer le phénomène de la cristallisation à son cercle d'amis, en spatialisant le phénomène. Le narrateur l'aide en dessinant :

Dans cette belle comparaison, dis-je, Bologne représente apparemment l'indifférence et Rome l'amour parfait. R Quand nous sommes à Bologne reprenez Mme Gherardi, nous sommes tout à fait indifférents, nous ne songeons pas à admirer d'une manière particulière la femme dont un jour peut-être nous serons amoureux à la folie ; notre imagination songe bien moins encore à nous exagérer son mérite. En un mot, comme nous disions à Hallein, la *cristallisation* n'a pas encore commencé. » (...) Pendant que Mme Gherardi parlait, je pris une carte à jouer, sur le revers de laquelle j'écrivis Rome d'un côté et Bologne de l'autre, et, entre Bologne et Rome, les quatre gîtes que Mme Gherardi venait d'indiquer.

1° L'admiration.

2° L'on arrive à ce second point de la route quand on se dit : « Quel plaisir d'être aimé de cette femme charmante ! »¹⁵⁹

3° La naissance de l'espérance marque le troisième gîte.

4° L'on arrive au quatrième quand on s'exagère avec délices la beauté et les mérites de la femme qu'on aime. C'est ce que, nous autres adeptes, nous appelons du mot de *cristallisation*, (...) ¹⁶⁰

¹⁵⁸ « Le rameau de Salzbourg », in *op. cit.*, p. 371.

¹⁵⁹ Le dessin du schéma est ici reproduit graphiquement sur la page.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 376-377.

Cette carte du tendre revisitée met en évidence l'idée que la cristallisation implique un rapport au temps fléché, comme un itinéraire tracé et balisé. La spatialisation confère, de plus, une certaine matérialité au processus. La cartographie vient au secours pendant quelques pages de la minéralogie.

Concluons en réaffirmant que la cristallisation sera, dans notre travail, synonyme de transformation et de densification, sans qu'il soit question ni d'évaluation ni de sublimation. L'échelle temporelle sera évidemment plus grande que celle que décrit Stendhal : les quelques semaines d'une vie deviennent plus de deux siècles d'histoire de la musique. Elle sera donc, pour nous, le processus par lequel un choix compositionnel particulier et personnel se *transforme* en règle et contrainte collective. Les données compositionnelles et organologiques premières se *cristallisent* jusqu'à former un socle, un noyau dur de potentialités qui deviendra, au fil des ans, une véritable tradition. L'occasionnel frêle et *hivernal* devient solidement *minéral* ; l'inédit se transforme en règle, parce que les œuvres le consolident par stratification. Il s'agira de comprendre quels sont les éléments musicaux qui sont susceptibles de se cristalliser et surtout de quelle manière la cristallisation s'opère. Y a-t-il un processus unique ? Ou y'a-t-il autant de cristallisations que d'objets cristallisés ? Tout processus de cristallisation est-il semblable à celui qui permet l'avènement du quatuor comme formation instrumentale ? Notre analyse se veut chronologique, *macro*-historique et schématique, elle ne tient qu'à condition d'instaurer une borne au début de cette ligne du temps théorique.

3. « AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA PRESCRIPTION INSTRUMENTALE » OU LE XVIIIÈME SIÈCLE COMME BORNE

En effet, pendant des siècles, l'instrument ne fut pas prescrit. Jusqu'au XVIIIème siècle, règne ce que Bernard Sève appelle « une indifférence relative de l'œuvre à l'instrument » et qu'il explique en ces termes :

Du Moyen-âge à l'époque baroque, les œuvres sont écrites pour l'instrument capable de jouer ce qui est prescrit. Seuls donc la tessiture, l'ambitus et le style de composition sont tout à la fois des contraintes et des indices pour les musiciens. « S'il s'agit d'un *Ressus*, on choisira, selon les opportunités, un hautbois, un violon, une flûte à bec, une flûte traversière ; les musiciens jouaient souvent avec les instruments qu'ils avaient sous la main. ¹⁶¹

¹⁶¹ Bernard Sève, *L'instrument de musique, op. cit.*, p. 320.

Ce n'est qu'à partir de l'époque classique que les compositeurs se mirent à prescrire tel ou tel instrument. Comme le dit André Boucourechliev, les timbres, jusqu'à Haydn, ne servaient qu'à la différenciation des plans et des voix¹⁶². L'âge classique est donc une borne chronologique immuable, ce n'est qu'à partir de ce moment précis que notre analyse est valable. Nous constatons ainsi que notre étude ontologique rejoint ici l'histoire de la notation musicale. Cette naissance de la prescription instrumentale, signe graphique d'un souci croissant à l'égard du timbre, doit être située au cœur de la tentative de rationalisation de l'écriture musicale qui eut lieu au milieu du XVIII^e siècle. Le classicisme stabilisa un certain nombre d'éléments de notation. Pour en prendre pleinement la mesure, un bilan de la notation à l'âge baroque s'impose. La musique baroque instaura le concept moderne d'harmonie, imposant, de ce fait, une pensée verticale qu'il fallut retranscrire graphiquement. A certaines pratiques héritées des siècles passés se sont donc ajoutées des pratiques notationnelles nouvelles, en adéquation avec cette esthétique. Les compositeurs baroques héritèrent de la Renaissance les éléments suivants :

- les clefs comme indications de voix : huit clefs sont utilisées et elles correspondent à des registres vocaux et instrumentaux :
 - Clefs de sol 1^{ère} et 2^{ème} ligne
 - Clefs de fa 3^{ème} et 4^{ème} ligne
 - Clefs d'ut 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} ligne

Utilisation des clefs pour les voix¹⁶³

Français	Dessus Haut dessus	Bas-dessus Demi- dessus Bas-dessus	Haute- contre	Taille	Basse taille concordant	Basse	Basse-contre
Italien	Soprano canto	Mezzo- soprano Semi-canto	Alto Contra- tenore, Falsetto	Tenore	Baritono	Basso	Gran-basso
Allemand	Discant	Hoher Alt	der Alt	Tenor	Hoher Bass	Gemeiner Bass	Zieffer-Bass
Anglais	Treble	Trebe	Counter- tenor	Tenor	Baritone	Bass	
Latin	Superius		Altus	Tenore		Bassus	
CLEFS	ut 1 ^{ère} sol 2 ^{ème}	ut 1 ^{ère} Sol 2 ^{ème}	Ut 3 ^{ème}	Ut 4 ^{ème}	Fa 3 ^{ème}	Fa 4 ^{ème}	Fa 4 ^{ème}

¹⁶² André Boucourechliev, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 36.

¹⁶³ Sylvie Bouissou, Christian Goubault, Jean-Yves Bosseur, *Histoire de la notation, de l'époque baroque à nos jours*, « Musique ouverte », Paris, Minerve, 2005, p. 24.

*Utilisation possible des clefs pour les principaux instruments*¹⁶⁴

Clavier (main droite) Tous dessus (sauf en France) Cor de chasse Clarinette Trompette	Petite flûte Flageolet Flûte Hautbois Musette Trompette Violon (surtout en France)	Haute-contre : de flûte de hautbois de violon	Taille : de flûte de hautbois de violon de viole Alto	Quinte de violon (France)	Clavier (main gauche) Basse : de flûte à bec de hautbois de violon de viole Basson Violoncelle Contrebasse
Sol 2 ^{ème}	Sol 1 ^{ère}	Ut 1 ^{ère} (XVIIème) Ut 2 ^{ème} , Ut 3 ^{ème}	Ut 2 ^{ème} , Ut 3 ^{ème}	Ut 3 ^{ème} (XVIIème)	Fa 4 ^{ème}

- la généralisation de la forme des notes ronde ou ovale (certaines notations dites « carré » persistent mais uniquement dans le répertoire religieux à vocation liturgique)
- la généralisation des valeurs rythmiques modernes, malgré l'usage du surpointage et celui des notes inégales¹⁶⁵.

La hauteur et le rythme sont donc deux paramètres relativement bien retranscrits à l'époque, ce qui n'est pas le cas de la vitesse (les tempi ne sont pas/mal précisés) et du timbre puisque l'effectif n'est, comme nous l'avons vu, quasiment jamais précisé. Parallèlement à ces pratiques notationnelles héritées des siècles passés, plusieurs procédés furent inventés à l'époque baroque :

- la répartition de la polyphonie sur trois niveaux : la basse, les voix intermédiaires, le dessus ; il s'agit d'une nouvelle manière de spatialiser le phénomène sonore et de matérialiser la pensée harmonique.
- la pratique courante de la notation abrégée pour des raisons économiques¹⁶⁶. Le développement technique, l'évolution des pratiques musicales et la demande croissante des musiciens amateurs poussèrent les imprimeurs à proposer des partitions simplifiées, à moindre coût, d'où le recours à de nouvelles abréviations.

¹⁶⁴ *Eodem loco.*

¹⁶⁵ Sur ce point précis : *ibidem*, p. 36-37.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 41-42.

- La notation de certains effets instrumentaux (*scordatura*, sons harmoniques, trait-fusée...) Il faut préciser que c'est l'âge d'or de l'agrément, celui des préludes non mesurés et des *cadenzas* virtuoses. Aussi, même si les compositeurs comptaient sur le bon goût des interprètes, plusieurs indications graphiques furent établies pour noter plus précisément ces ornements¹⁶⁷.
- La basse continue, qui est l'élément majeur de la période baroque :

La basse continue (*continuo* ou *basso continuo*) consiste en une sorte d'esquisse musicale de l'accompagnement notée sur une seule portée comportant une ligne de basse sous-tendant des accords. Ces derniers sont codifiés par un système de chiffres inscrits au-dessus de certaines des notes écrites de la basse d'où le terme « basse chiffrée ». La création de la basse continue est inhérente à la naissance de la monodie accompagnée¹⁶⁸ et résulte, comme celle-ci, du souci obsessionnel des baroques de souligner les affects du texte en libérant le *tactus* (la battue) et le mouvement. En effet, en proposant un schéma harmonique d'accompagnement, les compositeurs s'appuient sur un système de « notation suggérée » qui sollicite à la fois l'expérience et l'art de l'improvisation des interprètes. Ainsi, durant toute l'époque baroque, la basse continue s'approprie cette fonction de soutien harmonique par les chiffres, d'improvisation, d'ant notation et, par voie de conséquence, de relation particulière entre le compositeur et l'interprète.¹⁶⁹

Cette question de la basse continue est inextricablement liée à celle des effectifs instrumentaux :

La basse continue est assurée par un instrument polyphonique (luth, théorbe, instrument à clavier) qui réalise les accords de la basse chiffrée et qui change en fonction du répertoire. Alors que le théorbe ou le luth dominant dans le corpus des airs de cour, le clavecin les supplante dans la cantate, l'opéra et le concerto grosso, de même que l'orgue dans la musique religieuse. A cet instrument obligatoirement polyphonique, s'ajoutent un ou plusieurs instruments à cordes (viole de gambe, violoncelle contrebasse) ou même à vent (basson) qui doublent la ligne écrite de basse. Cet effectif renforcé de la basse continue, jamais précisé dans les sources, se rencontre surtout dans les genres intégrant l'orchestre (on disait plutôt symphonie) nés à l'époque baroque comme l'opéra, l'oratorio, le concerto, le grand motet, etc. Elle y accompagne les récits, récitatifs, airs et solos d'instrument. La basse continue est elle-même grossie par les basses symphoniques (appelées aussi basses du *ripieno* ou du grand chœur) dans les chœurs, les grands airs, les *tutti*. La légitimité, voire la pertinence d'une telle superposition pose question au point que la musicologie contemporaine conduit un débat sur la nature de l'intervention de la basse continue dans une œuvre du baroque tardif. Quel effectif doit-on observer ? Le clavecin ou l'orgue joue-t-il que lorsqu'il y a des chiffres ? Leur absence, fréquente mais non

¹⁶⁷ Voir notamment le tableau schématique des grandes familles d'agréments à l'époque baroque, *Ibidem*, p. 68-69.

¹⁶⁸ La basse continue naît en effet en Italie, au début du XVII^e siècle ; elle se met en place dans le cadre de la *seconda prattica* et apparaît pour la première fois sous forme publiée en 1600 dans *La Rappresentazione di anima e di corpo* de Cavalieri. Elle existait cependant, dans la pratique, dès les années 1590. Elle se développera ensuite en Italie, et plus tardivement, en France (1640-1650) puisqu'elle ne s'imposera réellement qu'après la disparition des airs avec tablature de luth.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 83-84.

systématique, par exemple dans certaines pages symphoniques d'un opéra (ouverture, danses, chœurs, symphonies descriptives), a conduit une partie de la musicologie à conclure que le clavecin ne doit intervenir que lorsqu'il y a des chiffres. Un autre courant musicologique estime que l'absence de chiffres n'est pas significative pour déterminer si oui ou non le clavecin doit jouer dans la mesure où les parties intermédiaires sont déjà écrites et qu'un chiffre serait, de toute façon, redondant puisqu'il ne s'agit plus d'improviser mais de réduire à vue. Quoiqu'il en soit, la pratique de la basse continue s'affaiblit en même temps que la notation musicale se précise et laisse de moins en moins de place à l'aléatoire.¹⁷⁰

Le baroque, malgré ces nouveautés, généralisa la pratique de la non-notation. La partition ne prescrit pas l'essentiel de la musique, elle n'est qu'une esquisse, un élément graphique permettant à l'interprète de *lire entre les lignes*. Un manuscrit du XVII^e siècle est, pour un musicien d'aujourd'hui, un code à décrypter, qui est davantage allusion que prescription. Si nous pouvons nous permettre la comparaison, la partition moderne serait un roman quand la partition baroque n'en serait qu'un schéma actantiel, laissant, de ce fait, une grande liberté à l'interprète¹⁷¹. À l'opposé, le classicisme sera synonyme de simplification et de rationalisation par homogénéisation, grâce à l'utilisation systématique des mêmes signes et des mêmes termes.

Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec le développement impressionnant du commerce de l'édition musicale et des livres sur la musique, se fit sentir la nécessité d'homogénéiser encore davantage les pratiques de notation. Cet effet de socialisation, s'il fut bénéfique à la diffusion de la musique, n'en fut pas moins appauvrissant sur le plan de la notation, car ce qui produit l'union produit aussi la confrontation des hommes et des idées et conduit trop souvent à des schèmes réducteurs devant être compris par tous.¹⁷²

Le classicisme, porteur d'échanges internationaux et d'idées progressistes, jugea que la notation musicale était, au début du XVIII^e siècle, trop confuse, trop hétérogène, trop complexe parce que trop diverse et c'est cette tendance qui sonna le glas de la pratique de la basse continue qui avait été le symbole de l'esthétique et de la notation baroque :

Autour des années 1730 -1740, la notation musicale se densifie et laisse moins de place à l'improvisation. La réalisation par les compositeurs de toutes les strates de

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 84-85.

¹⁷¹ *Ibidem* : « Ainsi, en 1760, aux confins du baroque et du classicisme, Rameau rappelle les usages passés de dynamiques dévolus aux hautbois et aux bassons : « Partout où il y a doux, ou d., il en faut toujours exclure les hautbois, bassons et petites flûtes, excepté que cela ne soit écrit exprès pour ces mêmes instruments. » Cette sorte de pratique du non-dit, génératrice de fausses lectures et donc d'interprétation erronées, pose largement problème aujourd'hui puisqu'elle consiste à ne pas noter ce qui, autrefois, relevait de l'évidence, facteur variable en fonction du compositeur, de l'époque et du lieu géographique ; c'est évidemment là où commencent les problèmes des lecteurs non contemporains ayant perdu les repères des anciens. »

¹⁷² *Ibidem*, p. 66.

leurs compositions y compris des parties intermédiaires, l'enrichissement harmonique constant, leur responsabilité accrue dans le choix des timbres sont autant d'éléments qui évacuent imperceptiblement la légitimité de la basse continue et tendent logiquement à remettre en cause sa véritable fonction. La tonalité conquise, et avec elle, le tempérament égal, bouleversent le système de notation initial de la basse continue et de ses accords chiffrés. Progressivement, la basse continue revendique le statut de basse concertante. C'est précisément cette dichotomie qui sera difficile à réaliser puisque sous le même terme de basse continue, se développent deux concepts, l'un d'accompagnement, l'autre de basse concertante.¹⁷³

La basse continue devient en effet, au milieu du XVIII^e siècle, de plus en plus difficile à réaliser :

Avec l'engouement de la virtuosité et du style concertant, la basse ne se limite plus à des valeurs longues et à quelques figures mélodiques ; elle concerte, enchaîne les formules, cultive les batteries et les notes répétées. Si les mouvements lents restent accessibles ; les mouvements vifs exigent une extraordinaire rapidité de lecture.¹⁷⁴

Petit à petit, nous nous approchons de l'idée d'une égalité des voix, ce qui deviendra, quelques décennies plus tard, nous l'avons vu, l'une des caractéristiques du quatuor à cordes.

4. LA PARTITION AU SEIN D'UNE ONTOLOGIE

Une partition du XVII^e siècle a donc un rôle ontologique différent d'une partition du XIX^e siècle. Au XVIII^e siècle, nous l'avons démontré, elle acquiert un poids ontologique important¹⁷⁵. L'œuvre ne peut toutefois, selon nous, se résumer à une partition, un ensemble de signes. Le platonisme modéré de type levinsonien que nous revendiquons ne peut que rentrer en contradiction avec les thèses de Nelson Goodman¹⁷⁶ pour qui la partition a une fonction primordiale : elle est l'autorité qui identifie une œuvre comme telle. La partition est alors conçue comme un test, une norme qui permet de séparer les exécutions d'une œuvre de celles qui n'en sont pas, dessinant ainsi une ligne de partage. Elle satisfait en effet aux deux réquisits fondamentaux : la *disjointure de caractère* et la *différenciation finie*. D'autre part, l'élément de la partition qui nous intéresse ici est écrit en toutes lettres : les instruments prescrits par le compositeur sont notés en tête de la partition dans ce que l'on nomme « la

¹⁷³ *Ibidem*, p. 88.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 92.

¹⁷⁵ Avant le classicisme, la partition n'est pas une notation prescriptive au sens goodmanien du terme.

¹⁷⁶ Nelson Goodman, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, trad. Jacques Morizot, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1990.

nomenclature ». Or, la notation verbale au sein de la partition est un des cas problématiques examinés par Goodman puisqu'elle est non-notationnelle. Nous défendons toutefois l'idée que la nomenclature ainsi que les signes qui l'accompagnent (les clefs correspondant aux instruments, par exemple) font intrinsèquement partie de la partition. Nos analyses précédentes nous permettent d'affirmer également que les partitions ont joué un rôle majeur dans l'ontologisation de la formation qu'est le quatuor à cordes, puisqu'elles ont été un facteur de cristallisation. L'écriture (la composition) d'une part, et l'imprimerie (la diffusion) d'autre part ont un pouvoir fixant, elles figent les données et accélèrent ainsi ce processus. La cristallisation agit à différents niveaux et permet donc de théoriser des processus et des procédés pluriels. Si l'écriture et son support qu'est la partition contribuent à la cristallisation, d'autres données doivent également être prises en compte, la notion de « répertoire », notamment.

Cette notion de répertoire est complexe parce que le terme même a pris plusieurs sens. Maud Pouradier, dans son ouvrage intitulé *Esthétique du répertoire musical, une archéologie du concept d'œuvre*¹⁷⁷, en a clairement démontré toute l'ambiguïté. Elle dégage quatre niveaux sémantiques correspondant chacun à un moment de l'histoire de ce terme, dessinant ainsi un « millefeuille terminologique ». Le terme appartient d'abord au vocabulaire du théâtre avant d'être utilisé dans la sphère musicale. Ainsi, au XVII^e siècle, le répertoire est un *répertoire-programmation*. Le terme désigne, à la Comédie-Française, l'ensemble des pièces allant être jouées dans la saison. Comme l'écrit Maud Pouradier :

Il s'agit d'une liste prospective : elle est prescriptive et tournée vers l'avenir. Entre le programme et le contrat, le répertoire est le calendrier hebdomadaire de la troupe.¹⁷⁸

Cette liste a un rôle normatif, puisqu'elle permet aussi de noter le nom des comédiens qui sont engagés pour jouer ces pièces :

Tenir le répertoire, c'est toujours tenir le répertoire pour un groupe, et par conséquent mettre tous les moyens en œuvre pour que ce groupe se tienne au répertoire. Sa finalité est à la fois communautaire et disciplinaire. Il rassemble les comédiens et les comptes, leur fait prendre part aux décisions tout en surveillant leur assiduité.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Maud Pouradier, *Esthétique du répertoire musical, une archéologie du concept d'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 17-18.

¹⁷⁹ *Eodem Loco*.

Ce terme de répertoire peut également renvoyer à la liste des pièces jouées par *un* comédien singulier, il s'agit là d'un usage dérivé. Ce procédé, courant au XVII^{ème} siècle, permet d'assigner à ce comédien sa place au sein de la communauté. Il s'agit, dans tous les cas, d'un outil de travail aidant à l'organisation du théâtre. Comme le précise Maud Pouradier, le contenu du répertoire est ouvert mais sa forme est ordonnée. Le répertoire a donc, à l'origine, pour fonction de réunir la communauté et de la surveiller. C'est pour éviter de payer aux dramaturges la redevance qui leur était due que la Comédie Française privilégia, ensuite, à la fin du XVII^{ème} siècle, les pièces « tombées dans les règles », c'est-à-dire ayant été définitivement acquises par l'institution. Le répertoire devint alors, petit à petit, synonyme de *fonds* et désigna l'ensemble des pièces acquises définitivement par la troupe.

... le répertoire n'ancre plus dans le futur immédiat pour réassurer le présent mais fait du passé l'assurance de l'avenir. L'identité de la Comédie-Française ne se trouve plus dans l'affirmation d'un avenir commun mais dans celle d'une propriété passée. Le répertoire-programmation est devenu répertoire-fonds. Il perd sa fonction communautaire et disciplinaire pour une fonction économique et identitaire, la Comédie se définissant moins par son organisation que par la propriété de ses pièces.¹⁸⁰

On passe donc des répertoires (de la semaine, de la quinzaine, de la Cour, ...) à l'idée *du* répertoire au singulier. L'évolution est similaire dans le domaine de l'Opéra, le répertoire devint aussi synonyme de fonds et de catalogue. Toutefois, l'Académie Royale de Musique fit évoluer l'usage du terme en associant à la notion de répertoire l'idée d'une spécificité. Il s'agit dès lors de se démarquer de la concurrence grâce à une spécialité, un type d'œuvres privilégié. Le répertoire prit ainsi une fonction économique et identitaire. Notons que l'évolution de cet usage terminologique va de pair avec l'importance croissante de la partition qui permet dès lors d'identifier une œuvre et de reconnaître aussi certains emprunts illégitimes :

Le bail de 1767 entre l'Académie et l'Opéra-Comique définit le fonds comme l'ensemble des ouvrages identifiés par une partition manuscrite, gravée ou imprimée, dont l'intégrité doit être respectée de sorte qu'aucun emprunt partiel ne puisse être fait. La partition faisant foi. (...) La partition a une fonction identificatoire spécifique : il s'agit de reconnaître dans les autres ouvrages exécutés les emprunts illégitimes à un ouvrage original, la partition de ce dernier faisant foi. Le fonds de partitions désigne cet ensemble, auquel le catalogue renvoie. Le répertoire devient lui-même un ensemble d'ouvrages, et non plus une liste écrite référant des ouvrages joués ou à jouer. La répertorialisation de la partition fonde un répertoire proprement musical indépendant du répertoire théâtral. (...) Ce faisant

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 21.

la partition devient une totalité intègre et close sur elle-même d'un point de vue tant juridique qu'esthétique.¹⁸¹

Cette primauté de la partition est inextricablement liée à la redéfinition du répertoire :

La redéfinition du répertoire entraîne donc la formation d'une idée neuve ; l'œuvre musicale, dont le principe d'identité réside dans la partition, qui constitue une totalité intègre et originale à laquelle nul emprunt ne peut être fait, et caractérisée par une forme particulière.¹⁸²

Avant d'être un concept esthétique et philosophique, l'œuvre est une construction juridique. Elle s'est constituée comme telle pour apporter des réponses à des problèmes concrets, économiques et juridiques notamment. Ainsi l'analyse de l'évolution sémantique de la notion de répertoire permet à Maud Pouradier de reconsidérer le statut de la notion d'œuvre. Le débat révolutionnaire sur la liberté des théâtres entre 1789 et 1791 fit évoluer le terme de répertoire vers son acception moderne et patrimoniale. Il ne pouvait plus en effet être la propriété d'une seule et même troupe mais devait devenir le patrimoine de toute une nation. Le répertoire devint alors une propriété nationale et publique :

Parler de Répertoire au sens absolu, ce n'est plus parler du répertoire de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne ou de l'Académie royale de musique, c'est parler du Répertoire appartenant à chacun au sein de la nation, dont les comédiens sont les *usufruitiers*. Le répertoire connaît ainsi une nouvelle unification : il n'est plus seulement le répertoire complet de la Comédie-Française, mais le répertoire de tous les théâtres français, formant le Répertoire absolu. Le peuple, c'est-à-dire la nation ayant recouvert ses droits, devient donc le véritable propriétaire du Répertoire, par la médiation du public qui le représente (...) La liberté des théâtres se fait donc au prix d'une nationalisation du répertoire, tant du point de vue juridique que sémantique.¹⁸³

Sa temporalité n'est donc plus ni l'avenir, ni le passé, mais bien une forme d'éternité. Ce répertoire patrimonialisé est perçu comme un ensemble unifié ; juridiquement parlant, il constitue une universalité de choses. Non seulement il unifie les biens qu'il regroupe mais il les homogénéise. Cette caractéristique « lissante » joue un rôle fondamental, notamment du point de vue temporel :

Au sein du répertoire, la profondeur historique semble lissée, les œuvres apparaissent sinon comme appartenant à la même époque, du moins comme participant de la même intemporalité.¹⁸⁴

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 23-24.

¹⁸² *Ibidem*, p. 24.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 29.

D'autre part, ce répertoire entretient un rapport très étroit avec la personne qui le détient ; la nation est dès lors instituée comme un groupe d'héritiers légitimes.

On comprend dès lors la fonction conservatrice du patrimoine : s'il constitue la reconnaissance et l'identité du groupe, alors perdre ou aliéner ce répertoire, c'est perdre ou aliéner l'identité collective elle-même. Définir le répertoire de manière patrimoniale, c'est donc immédiatement le constituer comme à préserver, à sauvegarder, à conserver.¹⁸⁵

Le conservatoire et sa bibliothèque jouent un rôle crucial dans cette patrimonialisation du répertoire ; la musique devient un objet de mémoire. Le fonds de partitions de la bibliothèque devient ainsi le véritable répertoire musical, un répertoire « textualisé » donc. Cette patrimonialisation de répertoire musical est plus profonde que celle du répertoire théâtral. Napoléon revint ensuite sur les lois révolutionnaires par les trois décrets de 1806 et 1807 et attribua notamment à chaque théâtre officiel un répertoire spécifique. Le répertoire devint alors synonyme de *genre*. En effet, pour l'Empereur, il devait idéalement y avoir autant de théâtres que de genres. Ordre et répartition, division et spécialisation sont donc les maîtres-mots dans cette évolution, corrélative de l'évolution sémantique du répertoire. Ce répertoire-genre a une fonction économique mais aussi une fonction urbanistique et policière, toutefois :

Ce que ce répertoire-genre conserve cependant du répertoire-patrimoine antérieur, c'est le souci de l'unité du Répertoire national, fractionné en répertoires génériques articulés les uns aux autres sans empiètements réciproques.¹⁸⁶

Il s'agit pour Napoléon de montrer la splendeur de l'Etat français et de concurrencer les théâtres de ses voisins étrangers. Paris connaît alors un nouvel élan culturel, un grand dynamisme théâtral et musical : spécification, territorialisation et hiérarchisation.

Ces quatre strates sémantiques forment ainsi la première partie de l'analyse de Maud Pouradier, elles dessinent les grandes lignes qui permettront ensuite des développements plus conceptuels. Ces quatre sens du répertoire créent un millefeuille terminologique intéressant :

Les différentes acceptions du répertoire à travers le temps constituent donc bien des plateaux, et non les évolutions successives d'une même notion fondamentalement identique à elle-même.¹⁸⁷

Toutefois :

Le répertoire-patrimoine reste cependant à ce jour l'acception principale du répertoire qui, sans les abolir, prévaut sur toutes les autres. Elle constitue bien en ce

¹⁸⁵ *Eodem loco*.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 20.

sens un changement de paradigme définitif en deçà duquel il n'est plus possible de retourner.¹⁸⁸

A partir de là, il est possible d'analyser de manière plus fine le rôle du répertoire dans l'ontologisation d'une formation instrumentale. Et il apparaît nettement que c'est surtout du répertoire pensé comme *fonds* dont il est question ici. Ce qui nous intéresse en effet dans cette notion, c'est qu'elle fournit à la partition une nouvelle fonction, différente de celle qu'a énoncé Goodman. Dans le cadre du répertoire, la partition fonctionne en un certain sens, comme une œuvre littéraire :

Si l'on reprend les caractéristiques du système notationnel selon Nelson Goodman, le cas de la partition musicale est donc plus simple que celui du texte dramatico-littéraire, car contrairement à ce dernier, l'intérêt esthétique ne peut y résider entièrement. Une partition a vocation à être exécutée. C'est pourquoi le fait qu'elle ne soit déchiffrable que par un nombre restreint de personnes ne pose pas de problème particulier. La difficulté vient de sa répertorialisation, *a fortiori* sous la forme d'un répertoire-patrimoine, puisqu'alors la partition doit fonctionner comme un texte littéraire. Répertorialisée, la partition devient ainsi une idée esthétique plus complexe que les caractéristiques données par Nelson Goodman dans la définition d'un système notationnel.¹⁸⁹

Il est intéressant de noter que le langage courant adopte le terme de « répertoire » pour la musique instrumentale vers les années 1830. Maud Pouradier précise que « Parallèlement à cette idée d'un répertoire instrumental, apparaît explicitement dans la décennie des années 1830 l'expression d'un « répertoire de partitions¹⁹⁰ ». Cet usage se développe donc quelques années avant la naissance du quatuor à cordes comme genre. La quasi- contemporanéité de ces deux événements donne à penser : le statut de la partition acquiert une importance capitale au moment où le répertoire instrumental devient une réalité sémantiquement disponible. La partition, le répertoire et la formation instrumentale sont donc les trois pôles de notre analyse et fonctionnent historiquement comme des corrélats.

Cette notion de répertoire représente aussi une preuve de la création du quatuor comme véritable formation. D'aucuns affirmeraient que le répertoire fait référence non à la formation mais au genre, pourtant, il n'en est rien. On parle en effet de répertoire *pour* quatuor à cordes. Il comporte donc toutes les œuvres pour deux violons, un alto et un violoncelle, formant ainsi un ensemble qui certes comporte les pièces intitulées « quatuors à cordes » mais pas seulement : des divertimenti, des sonates à quatre, des pièces de genre, des réductions de

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 34.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 36.

passages d'opéra pour quatuor ont aussi leur place au sein de ce répertoire. Maud Pouradier insiste sur l'idée de « génitif » qui impliquent l'action de répertorier et le processus de répertorialisation :

... si tout répertoire n'appartient pas nécessairement à quelque chose ou à quelqu'un, en revanche, tout répertoire est bien répertoire de quelque chose, et implique un génitif objectif latent : répertoire théâtral, musical, chorégraphique, ou plutôt répertoire d'ouvrages, sinon d'œuvres théâtrales, musicales ou chorégraphiques. Le répertoire réifie les arts vivants, en en faisant quelque chose d'appropriable et de manipulable par différents acteurs (salle, nation, public, directeur d'institution, metteur en scène, etc. En individualisant des opus et en les transformant en objets patrimonialisables, le répertoire participe à la constitution du concept d'œuvre dans le champ des arts vivants, au croisement des intérêts parfois divergents qui ont conduit aux plateaux de signification du répertoire. Reprenant le vieil adjectif juridique de « répertorial », nous appellerons répertorialisation ce processus de listage entraînant une modification ontologique de son objet, pour le distinguer du simple fait de répertorier des objets extérieurs sans influence sur ce qui est ainsi catalogué. Pouvant implicitement prendre la forme d'une liste écrite, susceptible d'agencements et de réagencements divers dans l'espace, le répertoire est un outil taxinomique permettant le classement des objets selon des critères historiques, génériques ou esthétiques. L'œuvre ainsi individualisée peut donc devenir objet de connaissance, chef d'œuvre classique ou patrimoine immatériel. Sa perception esthétique s'en trouve également modifiée.¹⁹¹

Toutes les actions liées à la répertorialisation (classer, regrouper, ordonner, lister, ...) jouent donc un rôle majeur dans l'avènement d'une formation instrumentale parce qu'elles facilitent d'une certaine manière l'identification d'un ensemble d'œuvres à partir de l'instrumentarium requis. En somme, le répertoire contribue à transformer durablement le passage d'un instrumentarium de circonstance à une formation *stricto sensu*.

Le répertoire est, nous l'avons vu, à l'origine d'une mémoire collective, élément fondamental de l'épanouissement d'un genre musical. Le quatuor à cordes comme répertoire nous invite à une lecture intertextuelle de son histoire ; le répertoire implique les procédés de citations, de référence à, d'hommage ou plus largement d'influences. Ainsi, il apparaît que la notion de répertoire en enrichissant et consolidant le concept de formation instrumentale fournit également une passerelle vers la question du *genre* musical. Nous parlons de cristallisation là où Maud Pouradier emploie le terme de « pétrification », mais l'idée est la même. La cristallisation est un filtre conceptuel à travers lequel il est possible d'analyser les notions de « canon », de « tradition », de « chef d'œuvre » et de « classicisme ». Le répertoire est, enfin, une notion primordiale dans l'étude du lien entre une formation instrumentale et le genre qui

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 12-13.

lui est associé. Dans le cadre du quatuor, il est évident qu'il permet de passer très logiquement de l'un à l'autre. Le répertoire constitue ainsi un point nodal, un pivot ; en aval de la formation mais en amont du genre. Il est en effet tout à la fois la conséquence d'une ontologisation réussie d'une formation et un élément cristallisant pour le genre, nous fournissant ainsi la transition conceptuelle qu'il nous fallait entre notre première et notre seconde partie.

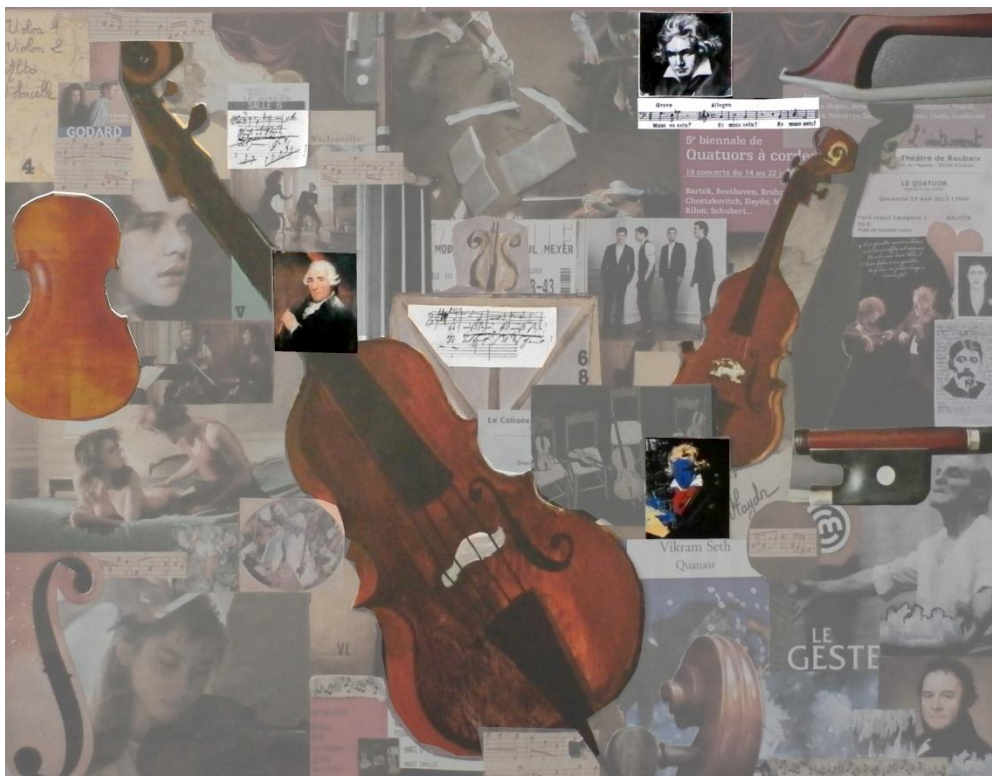
Postlude

Nous résumerons donc les apports de cette partie en rappelant qu'une première analyse de notre objet a abouti à la distinction de trois niveaux de lecture (formation, genre, ensemble) et nous a permis de faire émerger ses quatre caractéristiques essentielles. Le quatuor à cordes est, en effet, défini par son homogénéité, l'individualisation de ses voix, la quaternité et son équilibre dialogique. Cette dernière caractéristique a mérité un développement plus conséquent, puisqu'elle nous a conduits à des développements historiques et littéraires ; la notion-même de dialogisme invite en effet à un travail transdisciplinaire. Dans un second temps, puisque le quatuor est, avant tout, la réunion de quatre instruments particuliers, il nous a fallu théoriser la naissance de cette formation instrumentale. Notre ontologie de la formation repose sur une pensée de l'œuvre musicale héritée de Jerrold Levinson. Un diptyque présentant les thèses de Jerrold Levinson et de Bernard Sève nous a permis de statuer sur la place à accorder au temps musical et à la réception des œuvres. Quoiqu'étroitement liée à toute ontologie de l'œuvre musicale, cette question ne joue pas un rôle majeur au sein de nos analyses ; la mise en évidence du lien entre ces thématiques nous est pour l'instant suffisante. Le paradigme « quatuor à cordes » nous a ensuite permis de comprendre qu'à partir de l'âge classique, si plusieurs œuvres font appel au même instrumentarium, ce qui n'était qu'une réunion fortuite d'instruments (qu'un instrumentarium opéral) devient une véritable formation. Il s'agit donc d'un instrumentarium qui a réussi à s'imposer ; le phénomène de cristallisation lui apporte une *stabilité ontologique*. Ontologiquement parlant, l'instrumentarium, jusqu'ici contenu dans la structure des moyens d'exécution, s'émancipe de la structure de l'œuvre musicale à laquelle il était à l'origine attaché. Il acquiert une valeur eidétique qui lui confère le statut d'*objet*. L'écriture et son support qu'est la partition, de par leur pouvoir fixant, renforcent le processus de cristallisation. Le répertoire prouve, quant à lui, que la cristallisation est réussie. Les compositeurs écrivent *pour* cet instrumentarium ; se constitue, au fil des ans, une littérature *pour* quatuor. Ce répertoire spécifique est le résultat de l'avènement d'une véritable formation mais il est aussi ce qui permet le déploiement d'un genre musical ; en aval de la formation et en amont du genre, il est la notion pivot entre notre première étude et la seconde. Qu'est-ce qu'un genre ? Comment fonctionne-t-il dans l'histoire ? Les concepts mobilisés dans l'analyse de la formation instrumentale, telle que la cristallisation par exemple, seront-ils opératoires en ce qui concerne le genre ? La naissance et le développement du quatuor à cordes comme formation étaient paradigmatiques, qu'en sera-t-il en ce qui concerne le genre musical ?



PARTIE 2

UNE ONTOLOGIE DU GENRE MUSICAL



Je vous défie de pénétrer l'essence profonde [...] d'un quatuor de Beethoven, si vous n'avez au moins la subconscience de la tragédie intérieure, -de cette terre puissante et chaude, dont la musique est la fleur.¹

Romain Rolland

¹ Romain Rolland, *Beethoven : les grandes époques créatrices*. Le chant de la Résurrection, Paris, Ed. du Sablier, 1937, p. 22.

Prélude

Qu'est-ce qu'un genre musical ? Est-il comparable à un genre littéraire ou son acception musicale est-elle spécifique ? Comment naît un genre et pourquoi se développe-t-il ? A quoi est dû son déploiement historique ? Cette notion de *genre* est tout aussi délicate que celle de formation, même si sa définition est plus consensuelle. Nous avons, au début de notre première partie, défini le quatuor à cordes grâce à quatre caractéristiques essentielles : son homogénéité timbrale, l'individualisation de ses voix, son équilibre dialogique et sa quaternité. Toutes ces spécificités trouvent leur application directe dans ce qui constitue le quatuor comme genre.

Notre discours se situe en aval de toute activité de classification: les genres sont déjà là. Nous postulons que si tel ou tel ensemble d'œuvres forme un « genre » et si cela fait sens, c'est que cet ensemble a un certain poids, une *consistance* ontologique². L'objet de notre étude est de comprendre pourquoi. Telle œuvre est un concerto, telle autre est un motet. La plupart du temps, ces classifications ne font pas débat. Parfois, toutefois, nous nous interrogeons : une œuvre s'appelle *oratorio profane* mais ressemble étrangement à un opéra, plus surprenant encore, un *quatuor avec voix* est en fait un quintette... Dans ces cas, plus complexes, qui prouvent à quel point les frontières entre les genres sont poreuses, les œuvres invitent à la discussion et aiguïent l'intérêt du philosophe.

Mais sur quels paramètres musicaux se fondent les genres ? Comment comprendre le lien entre genre et forme ? Qu'est-ce qui pousse un compositeur à choisir tel ou tel genre ? Il nous faudra prendre en compte les notions de règles, de contraintes, de choix, de canon et de classique. Notre concept de cristallisation, opératoire quand il s'agissait de travailler sur la formation, le sera-t-il autant en ce qui concerne le genre ? Quelles données compositionnelles le genre cristallise-t-il ?

Nous travaillerons à montrer qu'une ontologie du genre est possible, elle s'articulera à notre première étude consacrée à l'ontologie de la formation et nous constaterons que le lien entre les deux, s'il est consubstantiel dans le cas du quatuor à cordes, peut ne pas l'être dans d'autres cas. Un travail de comparaison avec d'autres genres musicaux permettra de mettre à l'épreuve nos concepts centraux et de situer le quatuor dans une perspective historique plus large. Dans ce nouveau cadre théorique, il s'agira de se demander s'il est légitime de garder le quatuor à cordes comme paradigme.

² Nous précisons que cette étude ne concerne que la sphère de la musique dite savante et occidentale.

CHAPITRE 1. QU'EST-CE QU'UN GENRE MUSICAL ?

Comment définir ce qu'est un genre musical ? Pour amorcer ce travail terminologique et définitionnel, un parallèle avec la littérature est intéressant. Comme le montre Dominique Combe, dans son ouvrage intitulé *Les genres littéraires*³, la classification par genre dans le domaine des lettres a été largement décriée par les auteurs eux-mêmes, rendant la notion problématique. Ce fut notamment une revendication de la critique des années 60, dans le sillage du Nouveau roman. Aujourd'hui, la notion de genre semble moins stigmatisée, mais de nombreuses œuvres se jouent des classifications traditionnelles et sont ainsi jugées « inclassables. » En musique, cette notion de genre semble plus communément acceptée et tolérée. Elle a évidemment son lot d'œuvres inclassables mais la critique et la musicologie ne semblent pas vouloir se débarrasser de ces classifications de manière virulente. Ce type de revendications n'a donc pas marqué l'histoire de la discipline. Et dans le domaine de la philosophie de la musique, la question de la nature de la musique et des œuvres musicales prend définitivement le pas sur celle du statut des genres. Comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*⁴:

Les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semblent troubler surtout les littéraires, alors que les spécialistes des autres arts s'en préoccupent beaucoup moins. Pourtant, que ce soit en musique, en peinture ou ailleurs, l'usage des classifications génériques n'est pas moins répandu dans les arts non verbaux que dans le domaine de la littérature. La différence ne saurait non plus s'expliquer par référence à la spécificité du médium verbal : la question du statut des genres s'est toujours focalisée sur les genres littéraires et n'a guère été posée par rapport aux genres non littéraires ou aux pratiques discursives orales, bien que dans ces deux champs aussi de multiples distinctions génériques soient opérées quotidiennement.⁵

Ces distinctions génériques sont opérantes dans la pratique et dans tous les arts, ce travail de classification est présent dans toutes les pratiques culturelles, mais Jean-Marie Schaeffer montre très justement en quoi les genres littéraires sont spécifiques et surtout pourquoi l'intérêt théorique de cette question a été centré dans le domaine de la littérature. Nous décidons de revenir sur trois éléments de la théorie de Schaeffer ; ils nous permettront d'approfondir la question générale du genre, ce qui rendra ensuite possible une étude du genre spécifiquement musical. Qu'implique toute étude générique ? Un travail sur le genre repose

³ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992. Voir notamment l'introduction.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

⁵ *Ibidem*, p. 7.

nécessairement sur une théorie de classification d'objets. Toute théorie générique examine en effet les raisons qui nous poussent à regrouper sous un même terme des entités singulières, ces artefacts spécifiques que sont les œuvres d'art. Mais comment conceptualiser le lien entre genre et œuvres ? Est-ce une simple relation d'appartenance ? Quel est le statut de ces classes génériques ?

1. MISE EN PERSPECTIVE THEORIQUE

Dans la première partie de son ouvrage, Jean-Marie Schaeffer dresse un bref historique de quelques impasses théoriques : les analyses d'Aristote, père fondateur des théories génériques dans *la Poétique*, puis les quatre options majeures du Moyen-âge à l'âge classique (les classifications en arbre, l'énumération empirique, l'attitude normative et la théorie des niveaux de style), l'essentialisme romantique et Hegel, pour terminer par le système organiciste de Brunetière. Pour Schaeffer, la théorie aristotélicienne contient en puissance toutes les options qui seront examinées ensuite dans l'histoire, elle est ce texte fondamental et fondateur à partir duquel tout se construit :

... en fin de compte, la théorie générique la plus intéressante est celle par laquelle a débuté notre histoire. Mais il faut se faire une raison : aucun des rares illustres successeurs d'Aristote n'a réussi à aller plus loin que l'auteur de la *Poétique*, chacun s'ingéniant au contraire à rendre les problèmes encore plus insolubles que ne les avait déjà rendus son prédécesseur.⁶

Dans cette histoire des théories génériques, le tournant romantique nous semble intéressant puisqu'il est ce moment où les genres s'essentialisent :

Avec la naissance du romantisme, tout change : il ne s'agit plus de présenter des paradigmes à imiter et d'établir des règles, il s'agit d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature. S'il y a des textes littéraires, si ces textes ont les priorités qu'ils ont et s'ils se suivent historiquement comme ils le font, c'est qu'il existe des genres qui constituent leur essence, leur fondement, leur principe de causalité inhérent. Les genres sont coextensifs à la littérature qui est désormais conçue comme la totalité organique des œuvres. A partir de ce moment, les métaphores organicistes cessent d'être heuristiques et occupent une position théorique stratégique : les genres posséderont désormais une nature interne, et cette nature sera la *ratio essendi* des textes.⁷

Plus loin, Jean-Marie Schaeffer précise que ces théories font des textes et des genres deux ordres de réalité, formulant ainsi une réflexion à deux niveaux ontologiques :

⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁷ *Ibidem*, p. 34.

La manière dont les théories essentialistes se servent de la notion de genre littéraire et plus proche de la pensée magique que de l'investigation rationnelle. Pour la pensée magique, le mot crée la chose. C'est exactement ce qui se passe avec la notion de genre littéraire : le fait même d'utiliser le terme amène les théoriciens à penser qu'on doit trouver dans la réalité littéraire une entité correspondante, qui se surajouterait aux textes et serait la cause de leurs parentés. Les théories essentialistes veulent nous faire croire que la réalité littéraire est bicéphale : d'un côté nous aurions les textes, de l'autre les genres. Ces deux notions sont acceptées comme des entités littéraires toutes les deux réelles, mais appartenant à des ordres de réalités différents, les genres étant l'essence et le principe générique des textes.

Bien entendu, comme l'a montré l'analyse de la *Poétique* d'Aristote, la conception essentialiste n'est pas une invention du romantisme. Mais ce qui chez Aristote n'était somme toute qu'une tentative, à laquelle certes il ne résistait pas toujours mais contre laquelle il disposait lui-même de l'argument décisif, à savoir la distinction entre objets naturels dotés d'une finalité interne et objets culturels soumis à une finalité externe, va devenir l'attitude dominante de la théorie littéraire à partir du romantisme et se retrouvera (...) à la fois dans les systèmes philosophiques idéalistes et dans les poétiques historiques d'inspiration évolutionniste.⁸

De telles conceptions du genre sont extrêmement séduisantes pour celui qui a pour but de construire une ontologie du genre musical. Elles offrent les moyens conceptuels de justifier une densité ontologique importante à un objet à la nature pourtant problématique. Toutefois, nous nous démarquerons de ces thèses dix-neuviémistes et nous en expliquerons dans le paragraphe qui va suivre.

2. DEUX CONTRE-MODÈLES : HEGEL ET BRUNETIÈRE

Ces théories dix-neuviémistes des genres se présentent sous la forme d'une lecture téléologique de l'histoire de l'art. Dans l'*Esthétique*, Hegel envisage le développement des genres comme un processus orienté en vue d'une fin : l'Esprit se déploie historiquement en vue de son accomplissement. La théorie des genres se situe, chez Hegel, dans le cadre des divisions internes à chaque art individuel. Comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer :

La définition d'essence est donc historiciste : ce fait découle d'un philosophème central du système hégélien d'après lequel toute détermination conceptuelle est en même temps une détermination historique. Appliqué au domaine de l'art, cela veut dire que les distinctions conceptuelles entre les différents arts, mais aussi entre les trois formes d'art [symbolique, classique et romantique], correspondent à des distinctions historiques. La combinaison de l'essentialisme et de l'historicisme mène Hegel à la thèse célèbre de la fin de l'art : si son essence se déploie historiquement, alors toute connaissance adéquate de cette essence présuppose son accomplissement historique. Pour la théorie générique, cela signifie que les déterminations d'essence des genres seront fatalement à rechercher dans la poésie accomplie, c'est-à-dire la

⁸ *Ibidem*, p. 35.

poésie du passé : thèse qui s'accorde fort bien avec le classicisme esthétique de Hegel.⁹

La théorie hégélienne présente de nombreux points litigieux en ce qui concerne les genres, Jean-Marie Schaeffer les a d'ailleurs très justement soulignés, en mettant en évidence notamment la superposition de deux définitions de l'essentialisme : l'une diachronique et l'autre synchronique. Notre conception, quant à elle, refuse toute forme de téléologie. L'histoire de la musique n'est en aucun cas fléchée et dirigée en vue d'un quelconque accomplissement. Les genres sont des objets historiques et présentent de fait une évolution qu'il est indispensable d'examiner scrupuleusement mais cela ne nous conduira nullement à des prédictions et des analyses orientées vers l'avenir. Les genres sont là, nous nous contenterons d'en tirer une ontologie fonctionnaliste et objective.

Dans les *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*¹⁰ et *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*¹¹, Brunetière propose quant à lui un modèle organiciste calqué sur le modèle darwinien. Le modèle générique devient alors un modèle biologiste ; la concurrence vitale et la sélection naturelle ne sont donc plus de simples métaphores. Il entend répondre à cinq questions principales concernant le mode d'existence des genres, la question de leur genèse et de leur différenciation, le problème de la fixation des genres (permanence historique), la question de la modification des genres, et enfin, la question de la transformation des genres. Le déroulement chronologique est analysé comme « l'histoire de l'engendrement progressif des genres à travers la lutte des uns contre les autres.¹² » Puisque les genres sont pensés en tant qu'organismes vivants, une étude de type généalogique prend tout son sens. Même si notre vocabulaire pourrait amener à penser que nous nous inscrivons dans le sillage de ce type d'analyse, il n'en est rien. Les genres sont des ensembles d'artefacts, non des êtres vivants. Il est question de constructions intellectuelles satisfaisant un désir *critique*, au sens premier du terme, et non de développements biologiques.

Jean-Marie Schaeffer met en avant deux points majeurs de désaccord entre Hegel et Brunetière :

(a) « Contrairement à l'auteur de *l'Esthétique*, Brunetière refuse de voir dans la littérature l'expression d'une réalité autre qu'elle-même.¹³

⁹ *Ibidem*, p. 36-37.

¹⁰ Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature*, Hachette, 1899, cité par Schaeffer p. 47

¹¹ Brunetière, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Hachette, 1890, cité par Schaeffer, *eodem loco*.

¹² Jean-Marie Schaeffer, *Ibidem*, p 51.

¹³ *Ibidem*, p. 52.

(b) « Le deuxième point sur lequel Brunetière se distingue de Hegel concerne le statut du devenir historique de la littérature : l'évolution des genres n'obéit pas une téléologie générale, et surtout pas au principe de progrès. ¹⁴

Une même tendance à l'essentialisme a donc donné naissance à deux théories très différentes puisque reposant sur des postulats incompatibles. Ces deux théories nous fournissent deux contre-modèles, qui, négativement, nous permettent d'approfondir notre point de vue. Notre lecture, historiciste, n'est ni téléologique, ni progressiste, ni biologique. Nous affirmons qu'une théorie générique est possible à condition de se débarrasser de toute tentation essentialiste. L'une de nos tâches à venir consistera à déterminer si les genres musicaux ont une spécificité et à mettre ainsi en avant les différences possibles avec les genres littéraires.

3. IDENTITÉS ET LOGIQUES GÉNÉRIQUES

Nous comprenons donc que l'enjeu d'une théorie générique est d'articuler deux identités et deux logiques, celles de l'œuvre et celles du genre. Pourtant, le principal problème que nous rencontrons vient de l'hétérogénéité des phénomènes observés :

Lorsque l'on étudie les relations entre textes et genres, on traite souvent les textes comme des objets physiques dotés d'une identité compacte. On en tire l'idée que la relation du texte au genre doit être la même dans tous les genres, ou, pour être plus précis, que toutes les déterminations génériques se réfèrent à des phénomènes textuels de même niveau et de même ordre. Or, lorsque l'on part des noms de genres, on est frappé au contraire par le fait que manifestement ils ne se réfèrent pas tous au même ordre de phénomènes. En général, les théoriciens ont réagi à ce fait désagréable en tentant de « rationaliser » les dénominations génériques, c'est-à-dire en tentant de les faire référer toutes au même ordre de phénomène. (...) Mais à partir du moment où l'on abandonne le projet d'une classification systématique, cette hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les noms des genres devient un fait positif qu'il ne s'agit pas tant de corriger que d'expliquer. ¹⁵

Ces remarques sont applicables à la musique. Avant d'examiner en détails ce sur quoi sont fondées nos classifications et d'appréhender ainsi l'hétérogénéité de ces données spécifiques, quelques précisions terminologiques s'imposent. Nous distinguons le *genre* du *type* et du *style*. Le terme de « type » est une dénomination personnelle ; il nous a fallu en effet inventer de nouveaux usages terminologiques, afin d'éviter les confusions et de pallier la pauvreté des termes utilisés. Le *type* regroupe des réalités plus diverses que le genre et se base sur la destination des œuvres (musique sacrée/ musique profane, musique de chambre/ musique

¹⁴ *Ibidem*, p. 54

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 79.

symphonique) et aussi parfois sur les moyens d'exécution, mais de manière moins précise que le genre (musique vocale/ musique instrumentale). Le genre doit aussi être distingué du *style* qui, lui, se réfère à l'esthétique (musique baroque, classique, romantique, moderne, contemporaine...). Le style est inextricablement lié au langage, autre moyen de classification, plus technique cette fois (musique modale, tonale, atonale, sérielle...). Nous déduisons donc à partir de ces analyses une première définition : un genre est donc un ensemble d'œuvres possédant certains points communs, en général liés à l'instrumentation, à la forme, au principe régissant l'organisation et la dynamique de l'œuvre.

Examinons l'ouvrage de Gérard Denizeau intitulé *Comprendre et identifier les genres musicaux*¹⁶. Sur quoi sont fondées ses classifications ? Pour commencer, l'examen de la préface ne fait que confirmer nos intuitions premières : tant de précautions et de précisions cachent un besoin de justification qui prouve que la classification des genres musicaux est un terrain miné ; de nombreux problèmes la rendent périlleuse et nécessairement insatisfaisante.

La notion de genre musical a traversé l'histoire de la musique et de la musicologie sous le couvert de définitions souvent aussi inconséquentes que capricieuses. La confusion reste de règle entre les concepts de genre et de forme. Utilisons, pour simplifier, une terminologie élémentaire : le genre nomme l'objet musical, le distingue aux oreilles de l'auditeur, cependant que la forme l'organise, lui donne une vie cohérente. Ainsi, à tel concert proposant les symphonies « Héroïque » de Beethoven, et « Espagnole » de Lalo, l'auditeur se délectera de deux chefs-d'œuvre appartenant au même genre, la symphonie, mais formés de divers mouvements gouvernés par des formes assurant leur unité (sonate, grand lied, scherzo, variation pour l'« Héroïque », sonate ABA, ABA, variation libre, rondo, pour l'« Espagnole »).

Les obscurités du vocabulaire musical rendent ce problème plus complexe encore. Le seul exemple de la sonate est assez révélateur à cet égard : dans la musique européenne, la sonate est tout à la fois un genre, réservé aux instruments, et une forme, mode d'organisation fréquent du discours musical.

C'est en raison de ces confusions que nous avons adopté pour ce livre une organisation fondée sur la concision et l'ordre chronologique. L'histoire, en effet, met en évidence une évolution constante des genres vers l'autonomie. Les genres les plus anciens sont toujours assujettis à une donnée extra-musicale (religieuse guerrière, festive). Avec le passage des siècles, la musique européenne crée de nouvelles catégories de plus en plus gouvernées par le seul fait musical ; au point qu'au XX^{ème} siècle, le genre devient une manière de tenir le discours musical, bien plus qu'une proposition de structure, de forme et de langage, d'où une apparente indifférence quant à l'invention de genres nouveaux.¹⁷

¹⁶ Gérard Denizeau, *Comprendre et identifier les genres musicaux, vers une nouvelle histoire de la musique*, Paris, Larousse, 1997. Le titre a été modifié à la seconde édition : *Les genres musicaux, vers une nouvelle histoire de la musique*, Paris, Larousse, 2000.

¹⁷ Gérard Denizeau, *Ibidem*, p. 5.

L'idée d'associer le genre à la *distinction* et la forme à l'*organisation* est très astucieuse et plutôt éclairante. Mais c'est la fin de la citation qui retient toute notre attention. Cette idée d'autonomie des genres est en effet pertinente et permet surtout de dégager une forme d'évolution à grande échelle. Denizeau semble distinguer trois grands moments :

- M 1 : l'assujettissement des genres à des éléments extra-musicaux,
- M 2 : la naissance de genres purement musicaux ordonnés par une forme,
- M 3 : la libération des genres à l'égard de la forme.

Il expose ensuite ses partis pris :

S'il n'est pas exhaustif, l'inventaire des genres musicaux ici présentés est très large. Certains d'entre eux, mineurs, ont été écartés, telles la polonaise et la mazurka, illuminées par le génie de Chopin, le laendler, aux si riches inflexions populaires, la romance, au statut si irrégulier, etc. En revanche, nous avons choisi d'étudier quelques genres à peu près oubliés aujourd'hui, à l'image de la laude, ou d'y agréger certains modèles qui, à l'exemple du canon, tiennent plus du procédé d'écriture que de la catégorie générique proprement dite.¹⁸

Pour chaque genre, l'auteur choisit d'explorer différents points :

- *Les éléments historiques* qui retracent son évolution (qui dépassent donc la période d'apparition qui sert pourtant de critère de classement initial)
- *Les caractères musicaux* : schémas formels, paramètres du langage, caractères esthétiques.
- *Les compositeurs et leurs œuvres* : sélection de compositeurs et de quelques œuvres à l'apparition du genre et à son apogée¹⁹. Certains exemples sont développés, lorsque cela se révèle nécessaire pour une meilleure compréhension du genre musical.

Denizeau revient ensuite sur le lien problématique entre compositeur et genre. Ce lien ne va pas de soi parce qu'il semble exclure le troisième terme qu'est l'œuvre. Entre l'œuvre et son compositeur, le lien est direct, entre le compositeur et les genres, il est indirect, donc moins net.

En marge de cette présentation systématique, sept compositeurs - Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Debussy, Stravinsky et Varèse - font l'objet d'une brève étude particulière. Cette sélection ne relève pas de l'entreprise biographique, encore moins d'une tentative de réduire à leur contribution les mutations génériques capitales de l'histoire musicale. De ce point de vue, bien d'autres créateurs anciens (Machaut, Dufay, Josquin des Prés, Palestrina) seraient à citer ; par ailleurs, le simple fait d'inventer un genre musical ne préjuge en rien de l'œuvre de l'inventeur : l'obscur compositeur irlandais Field n'a gagné qu'une faible gloire à la création du nocturne et les mérites de Liszt valent autrement que par l'invention du poème symphonique.

¹⁸ *Ibidem*, p. 6.

¹⁹ Il précise aussi que la date des œuvres mentionnées indique la création publique.

Mais il reste que l'action des sept artistes ici retenus a transformé le destin de la musique de telle sorte que l'histoire des genres en a été, à chaque fois, renouvelée.²⁰

Cette introduction permet de dégager trois couples notionnels : genre/ forme, distinction/ organisation, genre/compositeurs. L'ouvrage répertorie 105 genres en tout, classés par époque et par type.

²⁰ *Ibidem*, p. 7.

Ce tableau nous permet d'avoir une vision globale de l'ouvrage :

EPOQUES	GENRES ETUDIES	REMARQUES
Antiquité	Mésopotamie, Egypte, Grèce, Rome	Le classement n'est donc pas par genre mais par grande période historique, géographiquement déterminée.
Moyen-âge	psalmodie, <i>alléluia</i> , antienne, trait, répons, trope et séquence, chanson monodique, lai, organum, gymel, conduit, motet, messe polyphonique, ballade médiévale, canon, laude, rondeau, virelai	
Renaissance et baroque	madrigal, air de cour, ayre, masque, ballet de cour, <i>opera seria</i> , tragédie en musique, opéra-ballet, <i>opera buffa</i> , <i>villancico</i> , choral, anthem, <i>oratorio</i> , passion, cantate, grand motet français, prélude, <i>ricercare</i> , <i>tiento</i> , <i>toccata</i> , fantaisie, <i>ground</i> , chacone, passacaille, <i>sinfonia</i> , suite, sonate en trio, fugue.	Compositeur mis en avant : Jean-Sébastien Bach
classicisme et préromantisme	opéra classique et opéra préromantique, opéra comique, <i>singspiel</i> , ouverture, menuet, sonate, symphonie, symphonie concertante, concerto pour soliste, quatuor à cordes, trio, thème varié, sérénade, cassation, divertissement	Compositeurs mis en avant : Wolfgang Amadeus Mozart Ludwig van Beethoven
XIXème siècle	opéra romantique et postromantique, opérette, <i>requiem</i> , <i>Lied</i> , mélodie, étude, ballade, scherzo, nocturne, impromptu, rhapsodie, ballet, musique à programme, poème symphonique	Compositeur mis en avant : Hector Berlioz
XXème siècle	une langue neuve dans des genres anciens, musique concrète, musique électroacoustique	Compositeurs mis en avant : Claude Debussy Igor Stravinsky Edgar Varèse

À la lecture de l'ouvrage, quatre points sont problématiques :

- a. Au moyen-âge, Denizeau n'examine pas des genres mais des procédés d'écriture,
- b. Le cas du trio est problématique, il n'est pas un genre mais une *formation instrumentale*²¹,
- c. La musique à programme n'est pas un genre, elle est un *type* de musique,
- d. Les musiques concrète et électroacoustique ne sont pas des genres, elles sont elles aussi des *types* ; elles font référence à des techniques, non à une forme.

Nous constatons qu'il existe trois modes de fonctionnement historiques :

- Certains genres n'apparaissent qu'à une période donnée, ils sont en adéquation avec l'esthétique du moment mais disparaissent ensuite très rapidement, ne résistant pas aux évolutions. Nous les appelons *les genres historiquement situés*.
- Certains genres disparaissent puis refont surface ensuite, après de longues années. C'est le cas de la ballade médiévale ressuscitée par les romantiques ou le concerto grosso baroque réactualisé au début du XX^{ème} siècle, par Stravinsky, par exemple. Nous les appelons *les genres historiquement réactualisés*.
- Certains genres font preuve d'une permanence à travers les âges et les esthétiques et résistent aux évolutions. Nous les appelons *les genres transhistoriques*. Le quatuor à cordes appartient à cette troisième catégorie.

Après ces éclaircissements, nous pouvons affirmer que le genre permet de regrouper des œuvres présentant des caractéristiques communes de l'ordre de l'instrumentation, de la forme ou des procédés compositionnels. Les grandes différences entre les genres, cette hétérogénéité substantielle, nous invite à proposer des classifications d'ordre historique, comme les trois moments de Denizeau (1. Genres assujettis à des éléments extra-musicaux, 2. Genres purement musicaux ordonnés par une forme, 3. Genres libérés à l'égard de la forme.) ou les trois types de genre : les genres historiquement déterminés, les genres historiquement réactualisés, les genres transhistoriques. Se dessine alors une forme de *supra-identité*, selon une logique générique. Dans tous les cas, les caractéristiques opérantes qui constituent le genre sont contenues soit dans la structure pure des œuvres, soit dans la structure des moyens d'exécution. Le genre, contrairement à la formation, semble donc moins évident à appréhender à travers le prisme de l'ontologie levinsonienne de l'œuvre. Pourtant nous

²¹ Voir notamment le chapitre 7 : « La stabilité ontologique du genre musical ou le temps des confrontations », paragraphe sur le trio.

pensons que le modèle ontologique que nous fournit Levinson peut nous permettre de comprendre le lien qui unit formation et genre. Pour cela, il s'agit d'introduire un nouveau concept : celui de forme.

CHAPITRE 2. LE GENRE ET LA FORME

1. UNE ÉTUDE CRITIQUE DE *MATIÈRES ET FORMES* DE GILSON

Parler de forme en philosophie de la musique engendre un problème de méthode. D'un côté, l'histoire de la philosophie nous invite à nous situer dans une tradition, à prendre position par rapport à des débats qui remontent, pour la plupart, aux origines de la philosophie, à Aristote tout du moins, d'un autre côté, l'usage que nous faisons de ce terme nous invite à lui donner un sens spécifiquement musical qui ne s'articule que très difficilement à ces multiples acceptions philosophiques. Nous proposons dès lors d'examiner en détails une manière philosophique d'envisager la forme en art. Cette étude critique de *Matières et Formes*²² de Gilson, nous permettra de résoudre, en partie, ce problème de méthode et d'avancer vers une théorie spécifique de la forme musicale comme corrélat du genre.

Le projet de Gilson est d'écrire un essai sur les arts majeurs et les autres étant considérés comme des combinaisons de ceux-ci, et d'écrire un ouvrage de philosophie de l'art. Il distingue cette discipline de la calologie qui fait partie de la métaphysique et « a pour objet le beau comme transcendantal de l'être²³ » et de l'esthétique qui « est la science de l'expérience du beau tel que les Beaux-Arts le produisent.²⁴ » La philosophie de l'art a pour objet l'activité humaine, de l'ordre du *faire*, dont la fin propre est de produire de beaux objets. Ces objets sont communément nommés Œuvres d'art. D'où la remarque suivante :

On tiendra ici pour accordé que les deux dernières disciplines ont en commun l'œuvre d'art elle-même mais qu'elles sont réellement distinctes. Ayant en commun l'œuvre d'art, elles communiquent, mais elles sont distinctes comme le faire l'est du connaître, l'art ayant pour fin de produire l'œuvre, alors que l'esthétique la suppose faite. L'art aboutit à l'œuvre d'art, l'expérience esthétique en part. Les deux disciplines sont distinctes comme écrire une symphonie l'est de l'écouter.²⁵

Décider d'écrire un essai de philosophie, c'est donc, pour Gilson, se situer explicitement du côté du faire, du *poïen*, du côté de l'artiste et de son activité créatrice. C'est après avoir établi ce point que l'auteur définit ses deux notions clefs : la matière et la forme.

Notre intention principale a précisément été de dire, avec autant de précision que la matière le comporte, en quoi la forme consiste, non pas simplement dans les arts du beau, mais bien dans chacun des arts majeurs dont la fonction propre est d'en produire.²⁶

²² Etienne Gilson, *Matières et formes, Poétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964.

²³ *Ibidem*, p. 10.

²⁴ *Eodem loco*.

²⁵ *Ibidem*, p. 10-11.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

La définition de la forme s'inscrit dans sa pensée néo-thomiste :

Pour élargir cette notion aux limites de sa généralité et l'étendre aux œuvres d'art, on pourrait peut-être en décrire ainsi le sens : la disposition qui fait d'une pluralité d'éléments les parties d'un tout et, par là-même, constitue celui-ci en objet distinct. C'est un des sens où l'adage scolastique se vérifie : *forma dat esse*.²⁷

La forme est donc définie comme le principe d'unité qui fait que l'œuvre existe en tant que telle : dire qu'une symphonie, d'un poème ou d'un livre quelconque qu'ils sont s'inscrivent c'est autant dire qu'ils n'existent pas. La fin du paragraphe est intéressante puisque Gilson définit la compréhension comme la perception de la forme spécifique à chaque œuvre :

Il reste à savoir de quelle nature est la forme dans chaque œuvre particulière. Strictement parlant, elle est propre à chaque œuvre et la discerner en la percevant est ce qui s'appelle s'appréhender une œuvre d'art. » [...] « Il est bien difficile au critique de savoir si elle fait défaut ou si c'est lui qui manque à la percevoir. Du côté de l'artiste lui-même, on éprouverait une égale difficulté à traiter des cas particuliers, car il n'en est pas deux qui soient identiques, mais on peut essayer de distinguer les types généraux de formes propres à certains des Beaux-Arts. Nous ne viserons pas plus loin.²⁸

Nous distinguons donc à la lecture de ces quelques pages trois degrés définitionnels de la forme chez Gilson. (1) La forme est dans toutes les œuvres d'art le principe unificateur qui ordonne toutes les parties en un tout : c'est la définition globale. (2) Chaque art impose certains types de forme : c'est la définition par catégorie en vue d'une typologie. (3) Chaque œuvre d'art a sa forme propre : c'est la définition nominale. La définition de la matière est, quant à elle, plus succincte et découle directement de celle de la forme. Gilson écrit, en effet :

Cette tentative conduira d'ailleurs directement à la notion de matière, prise en elle-même comme le genre de la pluralité que chaque art entend soumettre à l'unité de la forme. Toutes les matières sont données dans la nature ou fabriquées à partir de produits naturels.²⁹

Gilson s'inscrit ensuite très clairement dans l'héritage de Focillon : « Tout art implique donc l'emploi de matériaux de ce genre, mais ce que nous en dirons présupposera la reconnaissance d'une vérité que l'on pourrait nommer la *loi de Focillon* : les matières de la nature constituent un ordre nouveau en devenant les matières de l'art³⁰ » Gilson reprend ainsi à son compte les

²⁷ *Eodem loco*.

²⁸ *Eodem loco*.

²⁹ *Ibidem*, p. 12.

³⁰ Etienne Gilson inscrit ses propos dans la lignée de ceux de Focillon. Nous précisons que les références explicites à cet auteur dans ce chapitre correspondent à la troisième partie de *Vies des formes*, intitulée « Les formes dans la matière. ». Voir Henri Focillon, *Vies des formes* (1934), Paris, PUF, 1943.

deux principes complémentaires de Focillon : d'abord que les matières comportent une certaine densité formelle et ensuite que « même unies par une rigoureuse convenance formelle, les matières que l'artiste emploie à ses fins propres instituent un ordre nouveau.³¹ »

L'explication de ce passage d'un ordre à l'autre est simple : « Les matières de la nature et celles de l'art forment deux règnes distincts du seul fait que les premières soient transférées dans le second. Toutes les qualités physiques du matériau naturel n'entrent en effet dans l'œuvre d'art qu'au titre de qualités plastiques. Elles n'y sont plus seulement constitutives de l'être, mais, précisément, de l'être-beau. Des qualités physiques aux qualités plastiques, de la nature à l'art, nous basculons d'un règne à l'autre. Les pages qui suivent permettent à Gilson de contrer les éventuelles réserves ou critiques de ses lecteurs. L'entreprise qu'il s'est fixée est périlleuse parce qu'incertaine pour des raisons qui découlent principalement de la nature particulière de son objet. Nous en avons relevé trois, elles sont cependant inextricablement liées les unes aux autres dans le discours de Gilson :

Le danger de la confusion par globalisation :

« C'est qu'en matière d'art, plus encore qu'ailleurs, il est à peine possible de ne pas sembler confondre ce que l'on ne distingue pas ou séparer ce que l'on distingue. Tout est donné ensemble et ce que l'art lui-même pourrait tenter de rendre à la fois, il faut bien que la philosophie la distingue. C'est son métier.³² »

Le danger de l'impureté par hybridation :

« Il n'est même pour ainsi dire pas un seul art qui n'use d'autres arts comme matières, sans aucun souci de la pureté d'essence que le philosophe dont la clarté est l'objet premier, sinon ultime, doit au contraire, s'efforcer de dégager.³³ »

Les dangers du travail philosophique liés à la liberté de l'artiste créateur :

L'artiste est libre, personne ne lui dicte des règles, ne lui impose des limites ; lui seul sait ce qu'il veut faire, parce que l'art est liberté. Nous pouvons par exemple établir quelles sont les règles d'une forme sonate-type, mais nous serions bien en peine de trouver une œuvre qui respecte l'ensemble de ces principes à la lettre... La licence poétique, les libertés prises par un rapport à un genre codifié, un style ou même à toute une tradition autour de laquelle se sont cristallisés des principes et des règles d'usage, voilà ce qui fait que l'art est art et non simple technique, simple produit d'un métier bien maîtrisé. Or pour le philosophe, c'est bien cela qui fascine et pose généralement problème. Gilson met en avant ici l'une des principales

³¹ *Eodem loco.*

³² *Ibidem*, p. 13.

³³ *Eodem loco.*

difficultés de la philosophie de l'art : conceptualiser, systématiser, dresser des typologies d'objets qui sont le fruit de la créativité et de la liberté.

L'auteur poursuit en situant son travail par rapport à d'autres études philosophiques sur l'art : Hegel, Croce, Bergson, saint-Thomas et Aristote. Nous ne détaillerons pas cet aspect qui, quoiqu'extrêmement intéressant, ne nous est pas indispensable pour la suite de nos analyses. Nous terminerons cette lecture par trois points qui ont particulièrement retenu notre attention. Dans les dernières pages de son introduction, Gilson défend une position antispiritualiste à laquelle nous adhérons totalement. Ce point est important et d'autant plus quand il est question de musique, art que l'on a malheureusement tendance à considérer comme désincarné parce qu'immatériel, spirituel parce qu'impalpable. Pourtant :

Si l'on exclut le corps de l'essence de l'art, c'est peut-être pour nous éviter la faute d'en exclure l'intelligence. Rien n'est plus intelligent que les doigts d'un pianiste si ce n'est le corps d'un danseur. Non, pourtant, l'art ne tient pas tout entier du côté de l'esprit. Il s'y tient plus ou moins selon l'art dont il s'agit, plus dans l'architecture et dans la poésie, moins dans la sculpture et dans l'interprétation musicale, mais c'est bien dans le corps et par lui que s'exerce le *faire* qui est de l'essence-même de l'art.³⁴

Cet ancrage corporel de l'art pensé comme poétique est un point fondamental³⁵.

Ces quelques pages s'achèvent sur l'insistance de l'hétérogénéité entre l'objet et l'étude de ce dernier : « L'art des artistes et ce que nous en disons ne sont pas du même ordre.³⁶ » L'ordre de l'art, et Gilson insiste encore sur ce point est celui ni du *connaître*, ni de l'*agir* mais celui du *faire*. C'est sur cette hétérogénéité fondamentale que s'achève l'introduction.

Le premier chapitre de *Matières et Formes* s'intitule « Distinction des arts du Beau ». Gilson, tout reprenant certains arguments d'Alain, explique que les Beaux-Arts ne forment pas un système. À défaut donc de systématiser les arts, le philosophe peut tenter de les classer. Leur point commun est leur fin : la beauté, et à partir de ce noyau central commun, il est possible de proposer une classification grâce à une analyse de la matière et de la forme propres à chaque art.

Ainsi, l'architecture, la statuaire, la peinture et la musique sont inorganiques, la danse, la poésie et le théâtre sont, eux, des arts organiques, des « arts de l'homme. » L'architecture et la statuaire sont des arts de l'espace et de l'étendue (en trois dimensions), la peinture est un art spatial aussi, mais un art de la surface. La musique est, elle, un art du temps, un art du moment, comme la danse, là où la poésie est un art de l'esprit. Le rapport à la mimesis sert lui aussi de critère au sein de cette grande entreprise de classification. Selon Gilson, en effet,

³⁴ *Ibidem*, p. 19.

³⁵ Ce point sera largement détaillé dans notre troisième partie, voir nos analyses sur le corps musicien.

³⁶ *Eodem loco*.

l'architecture ne représente rien mais la statuaire est presque toujours figurative, comme la peinture (le concept de dessin est central). Après les questions de forme, venons-en à celle de matière. Dans le cas de l'architecture, le matériau est solide et durable, il est déjà organisé en éléments. Dans le cas de la statuaire, la matière utilisée est naturelle et déjà là (pierre, bois...). Le rapport à la matière change suivant s'il s'agit de sculpture ou de statuaire par modelage. Dans le cas de la peinture, la matière doit être fabriquée, elle est donc elle-même une création de l'homme (vernis, couleurs...). Dans le cas de la danse, la matière est vivante. Elle est « l'art qui ordonne les mouvements naturels du corps en leur imposant une forme qui plaise par elle-même et indépendamment de toute autre fin. ³⁷ » En ce qui concerne la poésie, sa matière est la pensée, son propre corps est le langage. La matière est d'une certaine manière imposée, puisque le langage a ses propres contraintes. Enfin, la matière du théâtre est la parole. Il présente des événements incarnés dans des hommes actuellement existants, puisqu'il y a représentation. Et la musique, de quoi est-elle faite ? Quelle est sa *matière* ? Gilson répond en ces termes :

La matière de l'art musical est le son. Comme les bruits sont eux aussi des sons, on précise parfois en disant l'« son musical ». On entend par ces mots la qualité sensible causée par l'action, sur les nerfs et les centres auditifs, de vibration de l'air dont la fréquence est comprise entre 16 et 16 000 vibrations doubles par seconde. Ces nombres peuvent varier légèrement selon les personnes. L'acoustique est la science des sons comme l'optique est celle des couleurs ; dans les deux cas l'art a précédé la science et, à plus forte raison, la philosophie. Celle-ci ne prend en considération les propriétés du son musical que dans la mesure où elles affectent directement l'essence de la musique. ³⁸

Le son est donc à la musique ce que le marbre est à la sculpture. Gilson précise ensuite quelles sont les qualités de cette matière, elles sont au nombre de trois :

Les trois qualités principales du son musical sont sa hauteur, son timbre et son intensité. Leur importance tient à ce que ces qualités, prises ensemble, permettent d'identifier un son musical donné. L'existence de sons distincts et identifiables à leur hauteur, leur timbre et leur intensité, assure la possibilité matérielle de l'existence même de la musique, parce qu'elle permet de distinguer les sons et de les combiner sans confusion possible. ³⁹

De ce point de vue, la musique est ontologiquement plus précise que la peinture : «... les sons paraissent être les plus nettement différenciables des qualités sensibles ; d'où la possibilité du calcul inconscient auquel se livre spontanément l'oreille en les percevant, et sur

³⁷ *Ibidem*, p. 185.

³⁸ *Ibidem*, p. 141.

³⁹ *Eodem loco*.

lequel repose le plaisir de la musique.⁴⁰ » L'argumentation de Gilson est ici très originale : partir de la nature du son, en déduire une spécificité que l'on nomme le potentiel de haute précision de la matière musicale pour déboucher sur le plaisir propre de l'auditeur qui en découle. La conséquence directe de la nature du son réside donc dans les effets qu'il produit sur l'homme. Gilson affirme ainsi que « ... la sensibilité aux émotions causées par la perception des sons [est] plus répandue et plus vive que la sensibilité aux formes, aux lignes et aux couleurs. ⁴¹ » Plus loin, il insistera de nouveau sur ce point, nous n'y reviendrons pas car l'argumentation devient alors plus approximative en reposant sur des propos très subjectifs⁴². Nous retiendrons donc seulement que les réactions face aux sons semblent spécifiques, différentes des réactions face aux autres arts de par leur nature mais aussi leur intensité.

Mais il y a une condition *sine qua non* à l'appréhension de cette matière : le silence. « Comme la peinture requiert au départ un néant de formes visuelles, la musique ne peut être créée que dans un néant de formes sonores. ⁴³ » Il faut du silence pour que les sons naissent et se déploient. Gilson rejoint ici Jankélévitch. En effet, le penseur de l'ineffable est, à notre connaissance, celui qui a le mieux perçu cette dialectique fondamentale entre musique et silence et les ambiguïtés qui en découlent. Dans la quatrième partie de *La musique et l'ineffable*, il écrit ainsi :

La vivante oasis de la musique et de la poésie est comme perdue dans le muet, dans l'immense désert de l'existence prosaïque ; de même que l'architecture meuble artificiellement l'espace avec ses volumes, ses cubes et ses tours, de même que le peintre peuple la surface monotone avec l'animation multicolore, c'est-à-dire avec la positivité et la diversité bariolées des couleurs, ainsi la musique et la poésie animent superficiellement le temps avec leurs rythmes et leur bruit mélodieux. La musique tranche sur le silence, et elle a besoin de ce silence comme la vie a besoin de la mort et comme la pensée, selon le *Sophiste* de Platon, a besoin du non-être. La vie, toute semblable à l'œuvre d'art est une construction animée et limitée qui se découpe dans l'infini de la mort ; et la musique, toute semblable à la vie, est une construction mélodieuse, une durée enchantée, une très éphémère aventure, une brève rencontre qui s'isole entre commencement et fin dans l'immensité du non-être. ⁴⁴

Cette citation a certainement une portée trop métaphysique pour Gilson, elle est peut-être trop *calologique* pour reprendre ses propres termes, mais elle exprime néanmoins cette même idée

⁴⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁴¹ *Eodem loco*.

⁴² « Il suffit de comparer la démarche accablée de ceux qui sortent d'un musée avec les cris, allant jusqu'au hurlement qui saluent la fin de nombreux concerts pour s'assurer que la musique peut déclencher des réactions violentes de l'émotivité la plus franchement radicale. »

⁴³ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁴ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p 163-164.

d'un silence conçu comme l'autre de la musique, un autre nécessaire, un autre comme condition de possibilité, un autre comme miroir aussi.

La différence fondamentale entre la musique et les arts détaillés par Gilson dans les chapitres précédents réside dans son rapport au temps. Avec la musique, nous passons de l'art de l'espace (sculpture), de l'art de la surface (peinture) à l'art du temps.

Les formes créées dans l'espace par l'architecte, le sculpteur ou le peintre, sont des formes proprement dites, visibles, dotées par lui d'une existence totale, simultanée et, autant que leur matière durera, définitive. En effet, le mode d'existence et de durée d'une œuvre d'art sont ceux de sa matière. Le son n'est pas un solide ; sa cause est une vibration sonore, donc un mouvement et sa durée est celle du mouvement qui le cause. [...] C'est ce qui fait dire que la musique est un art du temps, par opposition aux arts plastiques dont les œuvres subsistent dans l'espace.⁴⁵

Mais, si Gilson reprend cette distinction classique et adhère donc à cette façon d'envisager la spécificité de la musique, il en voit cependant les limites et apporte alors une nuance importante :

La distinction entre arts du temps et arts de l'espace a certainement un sens, bien que, comme il a déjà été dit, tous les arts tiennent par leur matière à la fois au temps et à l'espace, car où les vibrations sonores se produisent-elles, sinon dans l'espace ? Et où les temples d'Égypte durent-ils, sinon dans le temps ? Mais le sens vrai de la distinction est ailleurs. Le son n'a pas de subsistance physique propre, il ne continue pas de lui-même à subsister après avoir été produit, mais plutôt, comme on dit, il s'arrête, il se tait.⁴⁶

Une fois encore, ce ne sont pas les arguments en tant que tels qui font l'originalité de l'ouvrage mais la manière dont l'auteur les articule. En effet, c'est à partir de cette particularité de la matière musicale que Gilson va en penser la forme. La matière est volatile, le son ne subsiste pas dans le temps, et ceci aura des répercussions fondamentales sur la manière de concevoir, d'une part, et de percevoir, d'autre part, la forme des œuvres musicales. Avant d'appréhender la forme de la musique, Gilson fait intervenir deux concepts importants, inextricablement liés à la nature du son : la mémoire et la notion d'événement musical.

La mémoire est ce qui crée de la continuité et ce qui permet de percevoir l'œuvre comme un tout :

... de même que les éléments physiques de la vibration se perdraient dans la discontinuité si la sensation ne les saisissait dans l'unité du son, de même aussi et saint Augustin l'a fait remarquer il y a de cela quinze siècles, les sons se perdraient dans le néant de la discontinuité, si la mémoire ne les recueillait à mesure, pour que l'intelligence, aidée de l'imagination puisse les assembler en groupes distincts dont chacun constitue une forme sonore. Cette forme passe à son tour et se défait

⁴⁵ Etienne Gilson, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 145-146.

lorsqu'ayant atteint son terme, les images sonores dont elle se compose s'effacent et que leur ordre s'échappe à la mémoire.⁴⁷

L'événement est une notion cruciale puisque la musique n'a donc d'existence physique que lorsqu'elle est exécutée :

Ce n'est pas seulement un art du temps, mais un art du moment, explique Gilson, dont l'existence comme art est de même nature que celle de la danse, de la poésie, du théâtre, bref de toute action dont l'unité n'est que celle d'une durée dont les éléments retomberaient au néant du silence à mesure qu'ils passent, si la mémoire ne la constituait en leur conférant une subsistance au moins provisoire et une façon de spiritualité.⁴⁸

La musique est essentiellement une suite d'événements sonores, que l'artiste est dans la nécessité de créer sans cesse pour que la substance de son art existe. Elle est donc un art spiritualisé jusque dans sa matière, puisque cette dernière est vouée à disparaître à mesure qu'elle est créée. Ce n'est donc qu'après avoir appréhendé sa nature éphémère que nous pouvons comprendre pleinement ce qu'est la forme en musique. Gilson appréhende la forme de la musique à travers cinq notions : *la hauteur, l'échelle, la mélodie, la mesure et le rythme*. Toutes renvoient donc aux différents éléments constitutifs de la musique.

La hauteur est conçue de la manière suivante : « La musique n'est possible, elle aussi, que s'il existe des éléments sonores discernables par l'oreille et ordonnables en vertu d'une certaine loi. Le principe de discernement des sons est d'abord ce que l'on nomme la hauteur.⁴⁹ » La notion de hauteur est évidemment cruciale puisqu'elle implique la perception des intervalles. Ainsi, « Un son reste le même tant qu'il ne se distingue de lui-même par aucun intervalle ; la perception d'un intervalle, si petit soit-il, est celle d'un autre son.⁵⁰ ».

L'échelle, quant à elle, pensée en ces termes :

Tout ordre sonore présuppose qu'un choix ait été fait entre un certain nombre de sons distinctement identifiables, et que les sons ainsi choisis puissent être situés les uns par rapport aux autres sur une échelle commune, qui permet, de leur assigner un rang déterminé ou, comme on dit, une *place*, et que leur ensemble constitue. Les limites extrêmes de cette échelle sont l'intervalle d'octave que la nature même impose, mais les intervalles peuvent être librement choisis à l'intérieur de l'octave. En outre, les intervalles choisis peuvent être ordonnés différemment à partir de n'importe quel son déterminé, ou note.⁵¹

Dans le langage tonal classique par exemple, chaque note a un rôle, une fonction. Les degrés les plus importants sont la tonique (premier degré), la dominante (cinquième degré), la sous-

⁴⁷ *Ibidem*, p. 146.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 159.

⁵¹ *Ibidem*, p. 160.

dominante (quatrième degré) et la sensible (septième degré). C'est à partir de cette échelle et de la hiérarchie qui en découle que se construit l'harmonie. Cette notion est universelle (toute musique est ordre) mais chaque culture possède ses propres échelles, c'est pour cette raison que Gilson insiste sur l'idée d'habitude : il faut que notre oreille ait été éduquée à tel ou tel système : « Pour constituer un ordre de sons perceptibles à l'oreille et reconnaissable par l'intelligence, il faut qu'une habitude se crée ; plusieurs habitudes différentes sont compossibles, mais au-delà d'une certaine limite, la multiplicité des ordres donne une impression de désordre. ⁵²»

L'ordre en musique est une nécessité. Des grands contrapuntistes de la Renaissance à Jean-Sébastien Bach, de Beethoven à Stravinsky, tous ont eu pour préoccupation majeure l'ordre et la cohérence : « Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre *l'homme* et le *temps*. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. ⁵³» écrit ainsi Stravinsky dans *Chroniques de ma vie*. La même idée sera formulée autrement dans sa *Poétique musicale* : « Composer, pour moi, c'est mettre en ordre un certain nombre de sons selon certains rapports d'intervalle. ⁵⁴» Et lorsque l'on décide de refuser un cadre, une échelle impliquant tout un système, au motif que ces derniers ont épuisé toutes leurs ressources, il est impératif de recréer un nouveau cadre. Ce fut le cas de Schönberg qui, après avoir affirmé la mort de la tonalité et émancipé la dissonance, dut mettre au point la musique dite dodécaphonique sérielle. Tout système harmonique implique en effet un certain sens de la forme. Il écrit ainsi dans *Le style et l'idée* : « La méthode de composition avec douze sons se fait fort d'obtenir les mêmes résultats que ceux qu'assuraient avant elle les fonctions constructives de l'harmonie. ⁵⁵» Peu importe le langage, le style et l'idée, la musique nécessite une structure. Elle est absolument nécessaire à l'intelligibilité de l'œuvre ; l'informe n'est pas art.

La mélodie permet à Gilson de franchir un pas de plus dans son exploration de la forme proprement musicale : « Supposant une échelle de sons dont les intervalles soient définis, inclus en quelque gamme et disposés selon quelque ton, mode ou série, il faut encore

⁵² *Eodem Loco*.

⁵³ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, ed. Denoël, 1962, p. 63-64.

⁵⁴ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Janin, 1945, neuvième édition, p. 59. Le compositeur insiste ici sur le lien entre ordre et intervalles et met ainsi en avant le rôle structurel du langage.

⁵⁵ Arnold Schönberg, *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/ Chastel, 1977, p. 188. Sur cette question du passage de l'atonalité libre au dodécaphonisme sériel, voir notamment le titre V. « La composition avec douze sons » p.155-191 et le titre VI. « Théorie et composition » p. 194-242. (Conception de la forme chez Schoenberg dans les chapitres 1 et 2 : « Théorie de la forme » et « La tonalité et la forme ».)

que la succession des sons forme des unités discernables composées d'intervalles que l'oreille approuve et même désire réentendre. Une telle suite de sons différents, perceptible comme un tout sonore globalement appréhendé, est une *ŔmélodieŔ*.⁵⁶» Jusqu'ici c'était plutôt l'intellect qui était sollicité par Gilson, or intervient maintenant l'oreille et son corrélat qui est le désir d'entendre ou de réentendre. L'ordre comme donnée purement spéculative ne suffit pas à donner forme à la musique, l'oreille est toujours le guide qui valide ou non ce type de propositions. La mélodie joue effectivement un rôle majeur dans la cohérence formelle, parce qu'elle est ce qu'on *retient* et l'on a vu, précédemment, à quel point la mémoire jouait un rôle crucial.

Poursuivons notre lecture pour passer de la mélodie à l'harmonie : « Toute mélodie dont les notes restent présentes à la mémoire peut être entendue comme une harmonie, l'oreille répugnant spontanément à entendre en succession proche des sons qu'elle n'aimerait pas entendre simultanément.⁵⁷» Cette phrase nous apparaît très obscure, pourquoi vouloir déduire l'harmonie de la mélodie et non l'inverse ? Cette idée de réduire la verticalité sur l'horizontalité est très étrange et mérite que l'on s'y attarde. Prenons n'importe quelle mélodie, la plus simple qui soit, personne ne trouvera harmonieux la superposition de ces notes. Certes il y a de fortes chances pour que l'on retrouve un accord parfait, mais se grefferont à lui les nombreuses notes de passage, et peut-être le quatrième ou le sixième degré. La seule façon de comprendre cette citation est de considérer que la mélodie plonge notre oreille dans une certaine tonalité, dans un certain *ethos*. Nous restons cependant persuadés que pour appréhender la forme musicale, il aurait mieux fallu déduire la notion de mélodie de la notion d'harmonie, et non l'inverse.

Les développements sur la mesure et le rythme sont ensuite plus convaincants : « Parce que les sons se succèdent dans le temps, ils participent aux propriétés du mouvement, notamment la vitesse, la mesure et le rythme. Tous trois contribuent à déterminer formellement le son musical.⁵⁸ » Gilson analyse donc ces trois notions successivement.

- a) La vitesse est indiquée par des termes, le plus souvent italiens, que Gilson définit, à juste titre, comme étant « imprécis mais expressifs⁵⁹ » : *lento*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto* sont les termes les plus courants. Nous trouvons cependant certaines indications dans d'autres langues, en allemand et en français notamment, mais Gilson ne les évoque pas.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 164.

⁵⁷ *Eodem loco*.

⁵⁸ *Eodem loco*.

⁵⁹ *Eodem loco*.

- b) La mesure, elle, est présentée par Gilson en ces termes : « Il y a en musique une mesure du temps comme il y en a une de l'espace en géométrie. La mesure du temps peut d'ailleurs être symbolisée par des divisions convenues de l'espace ; chaque groupe de notes formant une unité de durée se nomme une *mesure*, que l'on distingue de la précédente et de la suivante, en l'écrivant, par un trait vertical nommé barre de mesure.⁶⁰ » Nous nous permettons d'ajouter quelques remarques. Il existe deux ordres de mesures : binaire (division du temps par deux ou quatre...) et ternaire (division du temps par trois...). C'est la mesure qui implique la disposition des temps forts et des temps faibles⁶¹.
- c) Le rythme est donc ce qui ordonne le temps à l'intérieur de la mesure : « ...à l'intérieur des mesures, ou des séries de mesures, chaque note se distingue des autres par sa durée propre et forme avec certaines d'entre elles des groupes particuliers, ou phrases musicales proprement dites, qui sont l'étoffe même dont la musique est faite. ⁶² »

Maintenant que Gilson a détaillé chacun des paramètres de la musique, comment parvient-il à unifier son analyse ? Sur quoi débouche ce travail de redéfinition ? L'analyse aboutit à la notion de *phrase musicale* qu'il définit en ces termes : « Une phrase musicale est une forme composée de sons qui se succèdent à une vitesse déterminée (tempo), selon une mesure définie (à quatre temps, à trois temps, etc.), et dont le rythme propre tient à l'ordre de succession des durées longues ou brèves ainsi qu'à leur accentuation variable en temps forts et temps faibles.⁶³ » La phrase musicale semble ainsi rassembler tous les aspects précédemment évoqués : « La phrase musicale est la forme sonore par excellence, complète et parfaitement définie. La pluralité de ses éléments constitutifs, la possibilité toujours ouverte de leur imposer des variations individuelles qui, au-delà de l'écriture, vont jusqu'à modifier l'exécution, assurent à ce système de déterminations formelles apparemment si strict une flexibilité qui confond l'imagination, et parfois l'oreille.⁶⁴ »

Cette notion réapparaîtra quelques pages plus loin, au cœur d'une comparaison entre le langage musical et le langage des mots. Gilson précise alors : « La notion de *phrase* est équivoque au langage et à la musique. Molière en a donné sans y penser une preuve décisive.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 164-165.

⁶¹ Précisons que le compositeur peut décider de rentrer en contradiction avec cette disposition des temps forts et des temps faibles en écrivant des rythmes et/ou ajoutant des accents pour perturber cet ordre conditionné par la mesure.

⁶² *Ibidem*, p.165.

⁶³ *Eodem loco*.

⁶⁴ *Eodem loco*.

Quand on tourne de plusieurs manières la phrase de Monsieur Jourdain : « Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour », c'est toujours la même phrase. Le sens en est le même. Au contraire, on ne peut changer l'ordre des sons dans un motif musical sans en faire un autre motif. S'il s'agit d'un thème de fugue, ce sera un autre thème et vous aurez une autre fugue. En effet, le motif musical consiste en sa forme et cette forme consiste en l'ordre et aux rapports mêmes des sons qui le composent.⁶⁵ »

L'analyse se termine par le caractère relativement imprécis de l'écriture musicale et sur la transposition de l'ordre sonore sous la forme d'un ordre spatial visible, nous ne nous attarderons pas sur ces points, mais terminerons en soulignant l'importance cruciale de la forme en musique :

La fluidité essentielle de la substance musicale explique l'invention continue de procédés de tout genre accumulés par les musiciens pour lui conférer la consistance, la solidité et la stabilité au moins relatives sans lesquelles elle ne saurait avoir de forme et que sa nature semble pourtant lui refuser.[...] La répétition du motif, la reprise *da capo*, l'imitation, le canon, la grande et la petite variation, l'emploi du thème musical jusqu'à l'invention de la forme cyclique, mais aussi la création des genres majeurs de composition musicale, dont Schumann faisait justement observer qu'ils ont leur vertu propre, et qui définissent en effet pour le musicien des formes prêtes à accueillir sa pensée, souvent comme des invitations à penser musicalement pour donner à ces formes le contenu qu'elles attendent : la suite avec les danses particulières qui la constituent, le prélude, la fugue, la sonate et ses trois mouvements, la symphonie qui n'est qu'une sonate d'orchestre ; à l'intérieur de chacune de ces formes, enfin, l'invention de l'artiste sans cesse à l'œuvre pour servir le jeu des tons, des modulations et les ressources infinies de l'orchestration à conférer le maximum de cohérence formelle compatible avec le maximum de variété et de liberté, c'est vraiment l'art musical lui-même, pris dans la totalité de son histoire, qui est ici en cause. [...] ⁶⁶

Gilson insiste ici sur ce qui est au cœur de notre travail de thèse : la mise en forme, la recherche structurelle, la conception architectonique sont, toutes, porteuses de stabilité. Sans une forme de stabilité initiale, il n'est pas possible d'innover, d'organiser, d'agencer, de créer. Travailler sur ce concept de forme, c'est donc aussi l'envisager d'un point de vue historique. Un compositeur, à un instant T, décide d'écrire une œuvre fondée sur une forme F qui a, elle aussi, une histoire propre. Invente-t-il une forme inédite ? Se situe-t-il à l'orée d'une forme encore nouvelle aux yeux de ses contemporains ou s'inscrit-il dans une longue tradition ? « Les formes ne gênent que celui qui manque de génie pour les remplir ou pour se les soumettre et les plier à ses exigences formelles. ⁶⁷ » écrit à raison Gilson. Il s'agit bien ici de comprendre que le compositeur doit choisir une forme puisque la création est avant tout, nous

⁶⁵ *Ibidem*, p. 170.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 166-167.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 167.

l'avons vu, création d'ordre : « Le musicien est libre de rejeter les formes que le passé lui a léguées, pourvu seulement qu'il en crée d'autres à leur place. Ce qui est inconcevable est une musique sans forme, parce que ce serait une musique sans être et revenue à l'état de bruit. ⁶⁸»

La méthode de Gilson est donc claire, partir de la définition de deux concepts en passant scrupuleusement en vue tous les paramètres de la musique. Malgré les quelques petites réticences que nous avons parfois formulées au cours de ce développement, l'ensemble de ce chapitre est extrêmement convaincant. Par souci d'exhaustivité, nous précisons, pour conclure, que le chapitre étudié présente aussi des développements intéressants sur la voix et le cas spécifique du chant ainsi que sur le chef d'orchestre et la musique comme langage, mais nous n'avons pas jugé utile de commenter ces lignes dans le cadre de ce travail. Nous avons préféré nous concentrer sur les deux notions centrales que sont la matière et la forme.

*

Toutefois, les théories de Gilson semblent, de prime abord, datées. Les évolutions esthétiques du XX^{ème} siècle invitent en effet à discuter certains principes. De prime abord, certaines œuvres n'ont pas à proprement parler de *mélodies* : certaines œuvres atonales, l'ensemble de la musique spectrale, par exemple... Apparaissent-elles moins ordonnées ? Rien n'est moins sûr, elles font seulement appel à d'autres logiques formelles. De ce fait, la perception de leur forme passe par d'autres critères que ceux qu'avance ici Gilson. Cette première critique fait apparaître le défaut majeur d'une telle théorie ; elle n'est applicable qu'à un certain type de musique et réduit le phénomène musical à trois paramètres structurant : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Ce type de théorie ne peut plus être acceptable aujourd'hui, d'autres paramètres doivent être pris en compte, le timbre, notamment.

Toutefois, le duo conceptuel *matière* et *forme* nous donne à penser. Ce n'est pas le rapport du tout à ses parties qui nous intéresse dans ce couple notionnel, tel que le propose Gilson, mais plutôt le rapport dynamique que ces notions entretiennent entre elles ; plus précisément, c'est l'idée que la forme dépend de la matière. Gilson, et c'est notre principale critique, nous l'avons vu, ne parle pas de timbre, ni d'instrumentation. Or, de quel côté est l'instrumentation ? Du côté du son pensé comme matière éphémère ou du côté des indications formelles ? Nous sentons bien que tout ce qui est de l'ordre de l'instrument se situe *entre* matière et forme. L'instrument est à l'origine du son puisque c'est lui qui le produit mais la mise en forme de l'orchestration et la création du dialogisme instrumental sont inextricablement liés, eux, à la forme. L'instrumentation pure est matière, le compositeur

⁶⁸ *Eodem loco.*

choisit des timbres comme un peintre choisit des couleurs, le compositeur choisit un ensemble instrumental comme un peintre choisit une palette de couleurs capable de produire :

- *des camaïeux*, dont l'équivalent musical pourrait être un quatuor à cordes
- *des tons sur tons*, tel un duo de flûtes
- ou à l'inverse *de vifs contrastes*, comme un trio alto, clarinette et piano, par exemple.

C'est bien cette matière qu'il faut ordonner au sein d'une forme. Pour reprendre les exemples des quatuors, de trios et des symphonies classiques, ils ont été ordonnés au sein d'une forme en trois puis quatre mouvements, capable d'apporter les contrastes et la variété souhaités tout en assurant une cohérence formelle, notamment grâce à l'harmonie. Pourtant, quand on regarde l'histoire du quatuor à cordes, on ne peut s'empêcher de penser que la formation-même est *forme* et non *matière*. C'est elle qui est du côté de la stabilité, de la rigueur, de l'ordre. A l'inverse, c'est ce que nous nommons effectivement la *forme musicale* qui a fait preuve d'une grande flexibilité, qui a cherché l'innovation, le déploiement, l'évolution, l'étirement et le développement. Comment envisager ce renversement conceptuel ? Jusqu'où fonctionne-t-il et que nous donne-t-il à penser ? En devenant formation, l'instrumentarium semble être passé du côté de la matière à celui de la forme. Une fois établie comme telle, en effet, l'association de ces instruments devient une donnée fixe, assurant cohérence et inscription dans une tradition qui fait sens pour l'auditeur. Elle devient ce cadre inaltérable autour duquel peuvent se développer toutes les innovations, les mutations, les explorations compositionnelles dépendant du genre. Certes, notre lecture de Gilson nous invite à penser la formation comme une matière que le genre, qui implique une forme, se doit d'ordonner. Pourtant, nous trouvons plus stimulant de penser ces jeux de corrélations autrement : l'instrumentation est *matière*, dès qu'elle devient formation, elle passe du côté de la *forme*. Sans cette forme, ce cadre qui apporte une certaine stabilité ontologique, le genre ne peut se déployer.

Cette lecture de Gilson nous permet donc de modifier notre modèle théorique hérité de Levinson. Les deux structures ne sont pas si déterminées qu'elles n'y paraissent. Certes, la structure pure contient la forme de l'œuvre et la structure des moyens d'exécution l'instrumentarium. Mais les notions de genre et de formation semblent osciller entre les deux... L'instrumentarium, devenu formation, mis en forme au sein d'une architecture opérable dynamique, passe de la matière à la forme, au sens gilsonien du terme. Le genre pourrait être pensé à travers le prisme levinsonien, à condition de ne pas penser ces deux

structures comme des concepts figés et stables mais comme des processus potentiellement dynamiques.

2. FORME OU FORMES, ARCHI-FORME, FORME STRUCTURE ET FORME MOUVEMENT

La forme ne peut pas être à la fois ce qui détermine la structure pure et ce qui met en forme la matière instrumentale, un éclaircissement sémantique s'impose. A priori, la forme agence le genre. Pensée en termes d'archi-structure, elle est ce qui ordonne les différents éléments constitutifs du genre : nombre de mouvements, alternance des tempi, ordre des numéros... Il y aurait pour chaque genre une forme archétypale qui serait une sorte de macrostructure, au sein de laquelle d'autres formes s'articuleraient ou se succéderaient. La forme archétypale de la symphonie est en quatre mouvements. Mais la forme se situe surtout à un autre niveau : chaque mouvement s'organise selon une forme spécifique. Pour parvenir à établir ce type de forme, Bernard Sève⁶⁹ rappelle qu'il existe deux méthodes : la méthode dogmatique et la méthode historico-synthétique. La première, celle que préconise Vincent d'Indy⁷⁰ consiste à la définir à partir de sa réussite maximale. Il s'agit de choisir une œuvre qui sert alors de modèle. La seconde méthode, elle, est pluraliste. Elle ne privilégie aucun style, aucune époque, aucun compositeur mais consiste à chercher une unité dans la diversité.

Toutefois, ces conceptions de la forme sont réductrices. Elles peuvent notamment conduire, par glissement, à de grossières erreurs. C'est une vision de ce type, par exemple, qui fait dire à André Hodeir : « De subdivision en subdivision, il devient même parfois difficile de préciser où finit le genre, où commence la forme.⁷¹ », ce qui est faux. Selon cette conception, chaque genre implique une archi-forme qui, elle-même, peut être divisée en plusieurs autres formes. Toutes sont pensées comme des structures ordonnatrices, porteuses de cohérence et d'unité. Mais la forme en musique, ce n'est pas seulement cela. Charles Rosen fait figure d'icônoclaste au sein de ces débats ; son ouvrage *Formes Sonate*⁷² présente l'antithèse de toutes ces conceptions archétypales. Selon lui, il n'y a pas *une* mais *des* formes sonates... D'ordinaire, qu'entendons-nous par ce terme ? Charles Rosen écrit :

⁶⁹ Bernard Sève, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002, p 226.

⁷⁰ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, cité par Bernard Sève, *eodem loco*.

⁷¹ André Hodeir, *Les formes de la musique*, Paris, PUF, p.8.

⁷² Charles Rosen, *Formes Sonates*, Arles, Actes Sud, 1993.

« Forme sonate » (c'est le terme le plus souvent rencontré) se réfère à la forme d'un seul mouvement, plutôt qu'à l'ensemble d'une sonate, d'une symphonie ou d'une œuvre de musique de chambre en trois ou en quatre mouvements. On l'appelle parfois *forme du premier mouvement* ou *forme sonate allegro*. Dans son sens général, il s'agit d'une forme en trois parties, dans laquelle la deuxième et la troisième parties sont étroitement liées, impliquant une structure bipartite. Les trois parties se nomment exposition, développement et réexposition. La structure bipartite ressort plus clairement lorsque, comme c'est souvent le cas, l'exposition est jouée deux fois (l'ensemble développement-réexposition fait parfois l'objet d'une reprise, mais plus rarement.)

L'exposition présente le matériel thématique principal, définit la tonique et module vers la dominante ou vers une tonalité voisine (dans des œuvres de mode mineur, il s'agit souvent du relatif majeur). Le premier thème ou *premier groupe* de thèmes est exposé à la tonique. Parfois, l'exposition est immédiatement reprise (*contre-exposition*) et cette contre-exposition mène souvent, sans rupture, à une modulation ou *pont* : cette section s'achève à la dominante ou, plus souvent, sur une demi-cadence à la dominante de la dominante. Le deuxième thème, ou *deuxième groupe*, est exposé à la dominante ; on considère généralement qu'il revêt un caractère plus lyrique et plus tranquille que le premier groupe ; certains le trouvent plus « féminin ». À la fin du deuxième groupe, on trouve un thème conclusif (ou plusieurs) doté d'une fonction cadentielle. La cadence finale de l'exposition, à la dominante, est suivie d'une reprise immédiate de cette exposition ou d'une courte transition ramenant à la tonique pour faire la reprise ou R si l'exposition n'est pas rejouée - enchaîner sur le développement.

Le *développement* peut s'amorcer de différentes façons : sur le premier thème, alors joué à la dominante ; sur une modulation abrupte vers une tonalité lointaine ; sur une référence au dernier thème de l'exposition ; ou -assez rarement- sur un nouveau thème (les ouvrages consacrés par la tradition autorisent généralement un nouveau thème dans les développements). Cette partie de la forme sonate renferme les modulations les plus éloignées et les plus rapides ; la technique du développement consiste à fragmenter les thèmes de l'exposition et à remodeler ces fragments en des combinaisons et séquences nouvelles. La fin du développement prépare le retour à la tonique avec un passage intitulé *retransition*.

La *réexposition* débute par le retour du premier thème à la tonique. Le reste de cette section propose l'exposition telle qu'elle a été jouée au début, mais le deuxième groupe et le thème final apparaissent à la tonique, le pont étant modifié pour ne plus mener à la dominante, mais préparer ce qui suit à la tonique. Les œuvres assez longues s'achèvent sur une *coda*.⁷³

Nous tenions à reproduire cette définition dans son intégralité pour en montrer la précision. À partir de ce développement définitionnel, l'auteur expose une critique qui s'articule autour de plusieurs idées directrices, ici résumées : (1) la première est d'ordre méthodologique : une forme ne peut se penser isolément : « le titre de cet ouvrage est écrit au pluriel afin d'insister

⁷³ *Ibidem*, p. 17-18.

sur ce qui allait devenir le type canonique de la forme sonate développée, parallèlement à d'autres formes qui se sont influencées les unes les autres et étaient en fait interdépendantes⁷⁴ ». La structure même de l'ouvrage est explicite : les formes sonates sont pensées en corrélation avec l'*aria* d'opéra et le *concerto* ; des genres, donc, qui dépassent le cadre de la symphonie et de la musique de chambre. (2) La seconde critique est plus fondamentale : la conception traditionnelle de la forme doit être remise en cause : « nous devons toujours considérer chacune de ces formes comme une sorte de présence réelle dissimulée derrière les exemples individuels⁷⁵ ». Rosen propose de ne pas niveler les différences. La conception archétypale nous invite à gommer le singulier et l'inédit, c'est donc un prisme qui nous renvoie une réalité déformée... (3) La troisième critique est historique : le modèle de la forme sonate tel qu'on le présente dans les écoles et les conservatoires ne correspond pas aux œuvres du XVIII^e siècle, il ne représente pas l'ensemble des pratiques de ce siècle. En fait, le modèle est plus tardif, il est davantage calqué sur les œuvres de Beethoven... Comment expliquer cela ? Tout d'abord, le terme de forme sonate est postérieur aux œuvres mêmes, il s'agit d'une dénomination a posteriori qui crée ainsi une catégorie nouvelle que les compositeurs du XVIII^e n'avaient pas à l'esprit :

Le problème que constitue la recherche d'une origine ou d'une histoire pour notre forme sonate serait plus facile à résoudre si l'on pouvait lui trouver une définition qui convienne au XVIII^e siècle. Les difficultés engendrées par la définition traditionnelle précédente découlent des conditions dans lesquelles elle a été formulée. Elle a été élaborée essentiellement par Anton Reicha dans le deuxième volume (1826) de son *Traité de haute composition musicale*, par Adolph Bernhard Marx⁷⁶ dans *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, volume III (1845), et surtout, avec un retentissement maximum, par Karl Czerny dans *The School of Practical Composition* (1848). Comme l'indiquent les titres de ces ouvrages, le but de cette définition ne consistait pas à comprendre la musique du passé, mais à fournir un modèle pour produire de nouvelles œuvres. La définition s'adapte mal au XVIII^e siècle parce qu'elle n'a jamais été conçue pour cela. [...] Les trois auteurs de ces manuels de composition ont un point commun important : leur contact avec Beethoven [...] C'est la raison pour laquelle la forme sonate, telle qu'on la connaît généralement, se confond plus ou moins avec les procédés de composition de Beethoven, qui étaient très utiles au XIX^e siècle et que l'on pouvait imiter facilement sans le moindre risque du désastre.⁷⁷

Par ailleurs, Rosen remet en cause le présupposé philosophique qui sous-tend la dénomination d'une forme musicale :

⁷⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁶ C'est d'ailleurs à A.B. Marx que l'on doit l'invention du terme « Forme sonate ».

⁷⁷ *Ibidem*, p. 19.

Imagine qu'ils aimeraient (les mélomanes) qu'un livre sur la forme sonate leur révèle ce qu'elle était au XVIII^e siècle et quelle a été son histoire. Son origine, son développement, son destin. Ces questions semblent légitimes, mais telles qu'elles sont généralement posées, elles sont condamnées à rester sans réponse, à cause de leurs prétentions insoutenables. Elles supposent que l'on puisse définir la forme sonate comme un reflet précis des œuvres de l'ensemble du XVIII^e siècle, alors qu'il semble difficile de définir une forme sonate unique couvrant simplement la dernière décennie du XVIII^e siècle. Elles supposent qu'une forme a une histoire. Autrement dit qu'elle est sujette au changement : mais si une forme « change », on ne sait pas clairement jusqu'à quel moment elle reste la même forme ni à partir de quand il faut la considérer comme une forme nouvelle. Il ne s'agit pas simplement d'un faux-fuyant philosophique : il n'y a pas de continuité biologique parmi les formes sonate et de nombreuses sonates davantage apparentées aux concertos, aux arias et même aux fugues qu'à d'autres sonates.⁷⁸

Chaque œuvre possède sa forme propre et, en ce sens, il ne s'agit plus d'une forme-catégorie mais d'une forme singulière, qui, de plus, ne peut plus être appréhendée comme un tout fixe, figé et dé-temporalisé (parce que spatialisé). Cette forme, c'est un processus, un mouvement, une dynamique quasi-organique qui se déploie selon une temporalité spécifique. C'est ce que Bernard Sève appelle « la Forme-mouvement » (par opposition à la « Forme-structure ») ; forme qu'il définit grâce à cinq traits : l'impossibilité de la redondance, le retour, la variation, l'organisation rythmique et la polyphonie⁷⁹. Le propre de la forme musicale est d'être à la fois une *force formatrice* et une *forme déformatrice*. En effet, « la vitalité de la forme-mouvement ne reste pas confinée dans l'œuvre et met en danger la forme-structure.⁸⁰ » C'est cette tension entre la forme-mouvement pensée comme processus et la rigidité de la forme-structure qui permet d'explicitier l'évolution des formes dans l'histoire.

Nous avons donc dessiné une pyramide à plusieurs niveaux : le genre est ordonné par une archi-forme (par exemple, une macrostructure en quatre mouvements : allegro, andante, menuet, allegro). À l'intérieur de cette archi-forme, chaque mouvement s'organise selon une forme singulière. De ce point de vue, une analyse précise d'une œuvre doit s'appuyer sur une conception de la forme comme processus singulier. Toutefois, une conception platoniste de l'œuvre nous invite à penser la forme comme une force ordonnatrice de la matière sonore et à mettre en avant ces qualités *formatrices* plutôt que *déformatrices*. De plus, une réflexion sur les genres musicaux, n'en déplaise à Rosen, nous invite à définir le genre à partir d'éléments formels collectifs. En effet, en tant qu'*ensemble*, il se constitue ontologiquement sur ce que les œuvres ont en commun, non sur ce qui fait les spécificités et les particularités de chacune.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁹ Entendue dans un sens très large, voir Bernard Sève, *op. cit.*, p. 339-242.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 243.

Si les formes-structures, en tant que constructions a posteriori, sont du côté de la codification des genres, de la tradition, de la *cristallisation*, les formes-mouvements, elles, sont du côté de l'innovation, de la recherche compositionnelle. Ces deux tendances contradictoires sont peut-être une piste conceptuelle à exploiter. Elles rappellent d'ailleurs nos conclusions concernant le duo conceptuel de matière et de forme. Nous verrons dans les analyses à venir si elles peuvent expliquer d'autres phénomènes et donc se situer à plusieurs niveaux de notre argumentation. Si c'est le cas, il s'agira de systématiser leurs occurrences et de les poser comme des concepts centraux, autour desquels s'organisera notre discours. Maintenant que nous avons défini précisément ce que nous entendons par « genre », grâce à une comparaison avec les genres littéraires et à une étude des liens qu'il entretient avec la forme et la matière, changeons de perspective. Qu'est-ce qu'un genre pour un compositeur ? Au moment de composer, quels types de contraintes impose le genre choisi ? Le genre définit-il en amont des règles compositionnelles ? En d'autres termes, comment comprendre le lien entre genre, règles et ordre ?

CHAPITRE 3. LA CRÉATION D'UNE ŒUVRE MUSICALE OU LE CHOIX D'UN GENRE

1. JON ELSTER ET LA QUESTION DU CHOIX, DE L'INTENTION ET DES CONTRAINTES EN ART, OU L'HISTOIRE DU QUATUOR COMME HISTOIRE DES CONTRAINTES CRISTALLISÉES

Si notre point de vue s'est voulu jusqu'ici neutre, objectif et extérieur, il peut être utile de changer de perspectives ; mettons-nous à la place du compositeur de quatuor. Que se passe-t-il au moment de la création ? Pourquoi choisir de composer un quatuor à cordes ? Certes notre projet n'est pas de travailler sur ce *work in progress* qu'est la composition, ni d'étudier les différents moyens compositionnels qu'un musicien doit mettre en œuvre, mais travailler sur ces questions peut ensuite nous permettre de comprendre certains phénomènes liés à l'évolution du genre dans l'histoire. Ainsi, en tant que compositeur, dans quelles mesures faut-il se fixer, s'imposer des contraintes pour mieux faire éclore son imagination et sa créativité ? Quel est le rôle exact du cadre préétabli (forme, genre...) dans un processus compositionnel ? Certains journaux de compositeurs ou plusieurs célèbres traités pourraient nous venir en aide, cependant, pour répondre à ces interrogations, il est également possible de solliciter Jon Elster et de se pencher sur son essai intitulé *Le laboureur et ses enfants. Essai sur les effets essentiellement secondaires*.⁸¹ La démarche est plus conceptuelle et la manière d'aborder ces questions, inédite, parce que pluridisciplinaire. En effet, Elster est à la fois philosophe et sociologue, il est aujourd'hui reconnu comme spécialiste des sciences sociales. Ses travaux portent sur les modalités de l'action humaine, notamment sur la question de la rationalité, et plus précisément sur la théorie du choix rationnel. Et lorsque dans un entretien dans *La lettre* du Collège de France, Marc Kirsch revient sur le caractère pluridisciplinaire de son œuvre et sur la diversité de ses centres d'intérêt, Elster répond :

Lorsqu'on me demande quelle est ma spécialité, je réponds que je fais « ceci et cela ». Ce qui m'intéresse, ce sont des problèmes. Pour y faire face, nous devons utiliser les outils appropriés, indépendamment des disciplines, dont la pertinence est plus bureaucratique que scientifique. Je m'intéresse surtout aux décisions individuelles et collectives, et à tout ce qui précède la décision : la formation des préférences, la formation des croyances, les émotions, et aussi les mécanismes

⁸¹ Jon Elster, *Le laboureur et ses enfants, Deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Minuit, 1986. Voir aussi le chapitre que Jerrold Levinson consacre à Jon Elster dans *Contemplating Art, op. cit.* I. 4. « Elster on Artistic Creativity », p. 56-74.

d'interaction dans les décisions collectives. C'est sans doute le fil conducteur de ma réflexion.⁸²

Si nous tenons à présenter l'œuvre de Jon Elster, c'est pour insister sur cette ouverture disciplinaire et sur ce qu'une telle référence implique dans notre travail. Avec Elster, nous prenons de la hauteur, nous ouvrons de nouvelles perspectives ; il fait partie de ces auteurs qui, sans jamais véritablement parler de philosophie de l'art, ont la capacité de nourrir nos réflexions esthétiques.

Son essai précédemment cité fait partie d'un ouvrage dans lequel il entend explorer deux cas-limites de la rationalité. Le texte qui nous intéresse ici est consacré à ce qu'il nomme les « effets essentiellement secondaires ». Pour définir ce concept, partons d'un exemple. Il y a des situations dans la vie courante où, pour atteindre un but, il est impossible de le vouloir. Par exemple, si je décide d'être désormais quelqu'un de spontané et de naturel, j'en deviens par là-même incapable. Vouloir être spontané, c'est empêcher toute spontanéité, qui, dans ce cadre-là, ne peut être que *secondaire*. Grâce à cet exemple, le titre de l'essai s'éclaire ; dans la fable de Jean de la Fontaine⁸³, le père sait pertinemment que ses fils ne travailleront pas la terre et que son héritage risque fort, au fil des ans, de disparaître. Pour y remédier, il décide de leur faire croire qu'un trésor est enfoui sous la terre... En le cherchant, les fils seront contraints de retourner la terre, de labourer, et le trésor sera donc en réalité la production agricole. En cherchant un trésor, les fils en trouveront un autre... Cet essai contient des

⁸² Lettre du Collège de France, propos de Jon Elster interviewé par Marc Kirsch : http://www.college-de-france.fr/media/lettre-du-college-de-france/UPL55997_J21ENTRETIEN.pdf

⁸³ Jean de la Fontaine (1621-1695), *Le Laboureur et ses Enfants*, Fable 9, Livre V, première édition du recueil : 1668.

« Travaillez, prenez de la peine :
C'est le fonds qui manque le moins.
Un riche Laboureur, sentant sa mort prochaine,
Fit venir ses enfants, leur parla sans témoins.
Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage
Que nous ont laissé nos parents.
Un trésor est caché dedans.
Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage
Vous le fera trouver, vous en viendrez à bout.
Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'Oût.
Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place
Où la main ne passe et repasse.
Le père mort, les fils vous retournent le champ
Deçà, delà, partout ; si bien qu'au bout de l'an
Il en rapporta davantage.
D'argent, point de caché. Mais le père fut sage
De leur montrer avant sa mort
Que le travail est un trésor. »

exemples littéraires, il fait appel à des théories sociologiques, des références philosophiques, économiques, politiques et sollicite des concepts issus de la psychologie, mais Elster consacre un chapitre à la création artistique, qui s'intitule « Choix et intention en art », et c'est sur ces quelques pages que nous nous appuyons.

Pour comprendre les implications de la thèse d'Elster, analysons point par point le contenu de ces quelques pages. La première idée avancée est la suivante : « La création d'une œuvre d'art est une action intentionnelle, une suite de choix guidés par un but.⁸⁴ » L'approche paraît classique, elle est en réalité plus originale qu'elle n'y paraît : considérer la création comme une prise de décision face à un éventail de possibilités. Mais dans quel but ? Selon Elster, l'artiste entend « condenser et (...) transmettre un certain aspect de l'expérience humaine dans le cadre d'une certaine discipline technique.⁸⁵ » La définition est large, quelque peu floue mais elle a le mérite d'englober toutes les pratiques artistiques. C'est à partir de ce point de départ que l'auteur va construire sa thèse :

Le résultat peut être très impressionnant, mais seulement et essentiellement en tant qu'effet secondaire. L'artiste échoue s'il est détourné de son véritable but par les pseudos-buts de la réalisation personnelle ou de l'impression faite sur autrui.⁸⁶

Ainsi vouloir réaliser un chef-d'œuvre pour être reconnu, adulé et surtout pour toucher un public immensément vaste est le meilleur moyen pour échouer. Il s'agit donc d'une étude sur ce qu'est le choix en art et cette analyse repose sur deux présupposés qu'Elster expose en ces termes : (1) « La valeur artistique ou esthétique est intemporelle.⁸⁷ » et (2) « Un bon artiste est le meilleur juge de ce qu'est une bonne œuvre d'art, et même un artiste médiocre est meilleur juge que la plupart des gens.⁸⁸ »

De ces deux présupposés découle l'affirmation suivante : « Ces hypothèses suggèrent que pour découvrir ce qu'est la valeur esthétique il faut observer la pratique réelle de l'artiste.⁸⁹ »

A partir de cela, Elster pense la création artistique comme « **un processus de maximisation avec des contraintes**⁹⁰ » et c'est évidemment ce point qui nous semble crucial. Cette thèse sous-entend que les contraintes jouent un rôle absolument central dans l'élaboration d'une œuvre et tourne ainsi le dos à toute une tradition faisant de la création une affaire inexplicable, secrète et auréolée de mystère :

⁸⁴ Jon Elster, *op. cit.*, p 60.

⁸⁵ *Eodem loco.*

⁸⁶ *Eodem loco.*

⁸⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁸ *Eodem loco.*

⁸⁹ *Eodem loco.*

⁹⁰ *Eodem loco.*

L'artiste, quelle que soit sa discipline, se trouve confronté au départ à une infinité de configurations possibles des unités élémentaires de son art (mots, notes, pinceaux, etc...). L'ensemble des choses faisables est non seulement vaste, mais aussi très varié. C'est-à-dire vaste dans un vaste ensemble de directions. La taille de l'ensemble des œuvres d'art possibles impose donc une stratégie de choix en deux étapes. D'abord, l'artiste doit ramener l'ensemble faisable à des dimensions maîtrisables en imposant des contraintes additionnelles. Ensuite, il doit exercer son talent créatif proprement dit en choisissant dans cet ensemble faisable réduit une certaine configuration d'unités élémentaires qui constituent un maximum local de sa fonction de but. Il ne serait pas rationnel de choisir directement dans l'ensemble faisable total, car il faudrait tenir compte de trop de possibilités.⁹¹

Même si nous trouvons très discutable la manière dont Elster place sur le même niveau les mots, les notes et les pinceaux, nous comprenons, au-delà de cette imprécision, la portée d'une telle thèse. Appliquons-la à la question du quatuor. Le choix du genre et de la formation constitue ce qu'Elster nomme la première « étape ». Ce n'est qu'une fois ce cadre choisi que l'artiste peut véritablement *composer* et, dans ce second temps, choisir entre de nombreuses possibilités, restreintes cependant par le choix de la première étape. Il nous reste maintenant à définir ce qu'il entend par « choix » et par « contraintes ». Le choix peut être évidemment un choix volontaire, mais pas nécessairement :

Lorsqu'un artiste adopte une technique, définie entre autres par des contraintes strictes sur ses moyens d'expression (rime, mètre, échelles tonales, gamme de couleurs), cela ne reflète pas nécessairement un choix conscient entre différentes possibilités. Souvent, il n'a pas vraiment d'autres possibilités.⁹²

Le terme est donc à comprendre dans un sens très large. Revenons à présent sur les contraintes. A la lecture de ce texte, trois types de contraintes se dessinent. (1) La première de ces contraintes est ce qu'Elster nomme *la tradition*.

En fait, il me semble que c'est souvent l'exercice d'une tradition définie par certaines contraintes formelles qui finit par imposer trop de limitations à ce qui peut s'y dire, de sorte qu'il n'y a plus assez de liberté de choix.⁹³

Première contrainte, majeure selon Elster, la tradition a une place centrale, mais ce qui est intéressant de souligner c'est que, quoique première, elle est mise sur le même plan que les autres contraintes plus pragmatiques, plus terre à terre ; il s'agit toujours de se donner les moyens de choisir. (2) La tradition n'est donc pas seule source de contrainte, il en existe beaucoup d'autres types, des contraintes venues de l'extérieur : les contraintes techniques, physiques, administratives, par exemple. Toutes ont pour effet de « ramener l'ensemble

⁹¹ *Ibidem*, p. 62.

⁹² *Ibidem*, p. 63.

⁹³ *Eodem loco*.

faisable à une taille manipulable.⁹⁴ » (3) Enfin, la dernière catégorie comporte toutes les contraintes auto-imposées. C'est ainsi que Georges Perec décide d'écrire un roman sans la lettre « E » et Jean-Sébastien Bach décide de former un motif avec les lettres de son nom. (B. A. C. H. selon la dénomination allemande). « Les humains ne supportent pas l'excès de liberté, et il leur faut donc des contraintes ; mais ils peuvent les choisir librement, d'un seul coup, et conserver une liberté de choix dans le cadre que définissent ces contraintes. ⁹⁵ » Sur ces questions, Elster a des propos très proches de ceux de certains artistes, l'écho avec ces traités lui donne une crédibilité supplémentaire. Le parallèle avec quelques réflexions d'Igor Stravinsky dans sa *Poétique musicale*⁹⁶ est intéressant :

Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre... En art, comme en toute chose, on ne bâtit que sur un fonds résistant... Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises. Je dirai plus : ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles. Ce qui m'ôte une gêne m'ôte une force. Plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit.

Et plus loin, il poursuit :

C'est un phénomène d'expérience, et qui n'est qu'apparemment paradoxal, que nous trouvons la liberté dans une étroite soumission à l'objet... La force, dit Léonard de Vinci, naît de la contrainte et meurt par liberté. L'insoumission se targue du contraire et supprime la contrainte avec l'espoir toujours déçu de trouver dans la liberté le principe de la force. Elle n'y trouve que l'arbitraire des caprices et les désordres de la fantaisie.

Concernant *Oedipus Rex*, il écrit :

La nécessité d'une contrainte, d'une tenue délibérément acceptée prend sa source dans les profondeurs de notre nature même et se rapporte non seulement aux choses de l'art, mais à toutes les manifestations conscientes de l'activité humaine. C'est le besoin d'un ordre sans lequel rien ne se fait et avec la disparition duquel tout se désagrège. Or tout ordre réclame une contrainte. Mais on aurait tort d'y voir une entrave à la liberté. Au contraire la tenue, la contrainte contribueront à son épanouissement et ne font qu'empêcher la liberté de devenir carrément licence. De même en empruntant une forme toute faite et déjà consacrée, l'artiste créateur ne se trouve nullement restreint dans la manifestation de sa personnalité. Bien plus, celle-ci se dégage davantage et gagne encore plus de relief quand elle se meut dans un cadre conventionnel et déterminé.

Webern, à propos de la *Symphonie opus 21* dans *Chemin de la nouvelle musique*⁹⁷ exprime la même idée :

⁹⁴ *Eodem loco*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁹⁶ Igor Stravinsky, *Poétique musicale, sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000.

⁹⁷ Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980.

Maintenant, je peux inventer plus librement ; tout a une cohérence plus profonde...
Il est possible de composer en donnant libre cours à sa fantaisie, sans autre lien que la série. Pour utiliser un paradoxe, c'est seulement par le choix de cette contrainte sans précédent qu'une pleine liberté est devenue possible.

Enfin, et pour ouvrir ce travail de comparaison à une autre discipline artistique, lisons Kundera dans *Les testaments trahis* : « Tout jeu est fondé sur des règles, et plus les règles sont sévères plus le jeu est jeu. Contrairement au joueur d'échecs, l'artiste invente ses règles lui-même pour lui-même ; en improvisant sans règles il n'est donc pas plus libre qu'en s'inventant son propre système de règles.⁹⁸ »

*

C'est donc bien en tant qu'élément nécessaire à la création qu'Elster considère la contrainte. Il est inenvisageable de créer si l'on est face à une infinité de choix possibles, il faut donc réduire ce choix pour pouvoir être face à un éventail de possibilités réduit. Ainsi, l'artiste cherche à atteindre ce qu'Elster nomme un « maximum local », c'est-à-dire qu'il cherche, à partir de ces règles, à obtenir la meilleure proposition possible. Elster voit ainsi dans les esquisses, les brouillons et les corrections, le signe de cette recherche en vue d'un maximum. Ce sont ces « petites variations » qui nous permettent de penser que l'artiste est toujours, au moment de la création, en quête d'optimisation du résultat à partir des contraintes fixées durant l'étape 1 et l'étape 2. Notons que ce passage se termine sur une précision nécessaire ; difficile en effet de faire de ces idées une règle universellement applicable tant les méthodes des artistes et leur manière de créer sont diverses et variées :

Sur ce point, les artistes diffèrent probablement les uns des autres. Certains utilisent des variations dont la subtilité semble être la preuve d'un souci pour une optimisation très fine. Pour des raisons évidentes, ces artistes ont tendance à s'imposer des contraintes formelles assez fortes. D'autres artistes s'imposent des contraintes moins fortes, et ils sont donc moins obsédés par la perfection dans le cadre ainsi défini. Mais ce sont là des questions de finesse plus ou moins grande qui ne sapent pas la généralisation globale que j'essaie d'établir. On choisit d'abord ses contraintes, et on choisit ensuite dans le cadre défini par ces contraintes.⁹⁹

Ce chapitre s'achève sur la question de l'art conceptuel et de l'art minimal, ces dernières lignes sont très discutables. Elster utilise en effet ces arguments pour expliquer les dysfonctionnements internes de l'art contemporain. Ne partageant pas ce point de vue, nous arrêtons l'analyse à proprement parler pour poursuivre, en approfondissant.

⁹⁸ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 30.

⁹⁹ Jon Elster, *Le laboureur et ses enfants*, op. cit., p. 66.

2. APPLICATION À NOTRE OBJET D'ETUDE : LE PHÉNOMÈNE DE CRISTALLISATION AUX ORIGINES DU GENRE

Tentons d'appliquer ces idées à notre objet d'étude et voyons de quelle manière les réflexions de Jon Elster éclairent et enrichissent notre travail sur le quatuor. Nous retenons de cette lecture deux points : la tradition comme contrainte et le choix d'un genre comme puissance de création de contraintes. Concernant la tradition, il est facile de comprendre de quelle manière des prédécesseurs peuvent devenir des modèles et leurs œuvres fournir des repères quelques années après leur création. Mais le mot « contrainte » peut prendre un sens plus négatif que le laisse entendre Elster, celui d'une règle fixée pour mieux créer. Nous pouvons passer à un poids douloureux paralysant toute création, toute innovation esthétique. Au XIX^{ème} siècle, par exemple, nombre de compositeurs ont craint d'écrire pour quatuor tant l'ombre de Beethoven était présente et menaçante. Comment écrire un quatuor après Beethoven ? Dans son ouvrage sur le quatuor, Sylvette Milliot écrit :

Quelle influence les quatuors de Beethoven exercent-ils sur les contemporains ? Occupent-ils dès la mort de l'auteur une place prééminente ? Servent-ils de modèle ? Rien de moins certain : en 1808, les « quatuors Razumowski » suscitent déjà des réserves. Quant aux cinq derniers, ils sont considérés comme inaudibles, injouables... L'ensemble ne s'imposera que progressivement, et à deux niveaux différents. Les six premiers sont imités par les compositeurs qui se soucient plus de refléter les tendances et les goûts de leur temps que de les faire évoluer. Par contre, les quatuors de la seconde période servent de référence aux personnalités plus affirmées qui désirent aller de l'avant. Aucune cependant n'osera prendre modèle sur les dernières œuvres qui resteront longtemps domaine réservé.¹⁰⁰

Un maître, trois périodes, trois niveaux de contraintes. Les compositeurs les plus téméraires prendront pour modèle les premiers quatuors, les plus audacieux se référeront à la seconde période de Beethoven et il faudra attendre de très nombreuses années pour que les derniers quatuors de Beethoven deviennent « contrainte » et référence tant leur modernité est radicale. Bartók saura voir dans ces œuvres presque un siècle plus tard un modèle absolu. Son premier et son dernier quatuor notamment laissent entendre que le spectre beethovénien n'est jamais très loin.

Pour qu'une telle évolution soit possible, il faut, qu'au fil des années, s'accumulent des règles, des codes qui, consciemment ou inconsciemment, finissent par se « cristalliser » au genre. Notre concept de cristallisation est de nouveau opératoire à ce niveau de la réflexion. Que ce soit pour la formation ou pour le genre, il est le processus qui nous permet de théoriser la

¹⁰⁰ Sylvette Milliot, *Le quatuor*, Paris, PUF, 1986, p. 57-58.

transformation d'un choix compositionnel particulier et personnel en règle et contrainte collective inhérente au genre musical. La cristallisation nous permettra donc de penser l'évolution des règles, des choix compositionnels et des principes musicaux dans l'histoire du quatuor.

S'il est un moment crucial dans le processus de cristallisation, ce sont bien les prémisses d'un genre musical. Le quatuor nous fournit donc un exemple parfait. Sa naissance est obscure et les sources complexes, nous tenterons donc ici de schématiser l'avènement du genre en termes elsteriens. Il faut remonter au XVI^{ème} siècle pour voir apparaître une première idée primordiale dans le quatuor : l'association d'instruments de même famille. Nous trouvons en effet au XVI^{ème} siècle des « quatuors de violes », en France notamment, des « Consorts of viols » en Angleterre et des « ensembles de violons ». Le principe est simple : l'association de quatre instruments de même facture mais de tessiture différente donc complémentaire. En général, la répartition est la suivante :

Un dessus

Un haute-contre

Une taille (ou ténor)

Une basse

De nombreuses œuvres existent pour cette formation, toutes présentent les mêmes caractéristiques : polyphonie serrée, écriture basée sur le dialogue entre les partenaires, égalité des quatre voix. C'est, sous sa forme embryonnaire, ce que nous nommerons plus tard « l'esprit du quatuor. »

Mais ce principe a son contraire et les compositeurs sont donc, à cette époque face à un choix crucial : l'homogénéité ou l'hétérogénéité. En effet, parallèlement à ces formations homogènes, il existe des ensembles à cordes dans lesquels s'insère un instrument à vent, le plus souvent une flûte, plus rarement un hautbois. Il s'agit des « concerts brisés », des *broken consorts* en Angleterre. Deux possibilités, deux principes opposés ; le compositeur doit donc, schématiquement parlant, choisir un de ces deux modèles, premier choix qui conditionne donc les paramètres compositionnels.

Au XVII^{ème} siècle, ces règles vont se préciser. La famille des violes et celle des violons vont s'affronter : chacune a alors un rôle et un emploi précis. Le quatuor de violes, de par sa sonorité douce, son timbre intimiste, sera le médium d'une musique savante, destinée à un public d'initiés. On exécute ces pièces dans des salons, des cours et des *camerate*, c'est la formation idéale pour un travail contrapunctique complexe. L'Ecole anglaise excelle dans ce genre, les Fantaisies (ou *fancies*) à quatre parties de A. Ferrabosco, J. Jenkins ou encore de J.

Copario en sont d'excellents exemples. A l'opposé, le quatuor de violons qui possède une sonorité plus éclatante, est, quant à lui, dédié aux fêtes, aux divertissements, en plein air notamment. Il est associé à des formes plus simples, des danses souvent et à une écriture moins savante. Notons toutefois que dans les deux cas, le nombre d'instruments est susceptible d'être modifié ; quatre, cinq, six, sept instruments... et même au-delà. Rappelons que Lully créa à la Cour du Roi de France l'illustre « Bande des vingt-quatre violons¹⁰¹ ». Le choix de la famille d'instruments (violes ou violons ?) semble donc plus important que le choix du nombre qui, à cette époque, n'a guère de sens esthétique.

Toutefois, les choses vont évoluer rapidement et ce, principalement en Italie, où une grande révolution est en marche. Les violons y ont plus de succès que les violes et de nombreux luthiers les perfectionnent afin de leur ôter définitivement leur connotation populaire et vulgaire. Les compositeurs écrivent en Italie des pièces de musique savante pour violon. Citons ainsi les œuvres pour quatuor de G. Gabrieli au début du siècle, dès 1615, puis celles de M. Neri en 1644, et enfin, quelques décennies après, celles de G. B. Vitali, en 1699. Parallèlement à ce perfectionnement technique, l'écriture évolue. Petit à petit disparaît l'égalité entre les voix ; l'accent est mis sur les deux voix extrêmes. L'aigu est confié à un ou deux dessus et le grave à un clavier et une basse de violon ou un violoncelle. Le clavier entre ainsi dans ce microcosme et une écriture pour basse continue commence à se dessiner. Les compositeurs italiens qui voyagent beaucoup font alors découvrir à l'Europe entière cette esthétique novatrice.

Le XVIII^{ème} siècle sera donc celui du *choix*. Face à plusieurs configurations (violes ou violons, avec ou sans basse continue, égalité ou hiérarchisation des voix ? ...), les compositeurs vont faire des choix décisifs. La famille des violons va progressivement s'imposer et les quatuors à archets vont côtoyer des quatuors avec clavier. Les trois configurations principales concernant les dessus sont donc les suivantes :

Configuration n°1	Configuration n°2	Configuration n°3
Deux dessus : 2 violons Deux basses : archets + clavecin	Deux dessus : 1 violon + 1 flûte Deux basses : archets + clavecin	Deux dessus : 1 violon + 1 hautbois Deux basses : archets + clavecin

¹⁰¹ Nous précisons que le terme « violons » est ici employé dans son sens large et renvoie aux instruments de la famille des violons.

Les premiers quatuors avec archet dans ce style datent du début du XVIII^{ème} siècle. Citons notamment *les Balletti a quattro* de T. Albinoni en 1704 et les *Sonate a quattro senza cembale per due violoni, viola e violoncello* de Scarlatti, composées vers 1715 et dont le titre est à lui seul un excellent indicateur de l'évolution du genre. Le chiffre quatre commence à s'imposer progressivement, comme le dit très justement Sylvette Milliot dans son ouvrage sur le quatuor déjà cité :

On le voit, à l'inverse des ensembles du XVII^{ème} siècle qui comptaient cinq parties, le chiffre quatre devient le nombre d'or de l'ensemble instrumental. Un nouvel équilibre s'instaure. A l'ancienne formation : premier violon, haute-contre, taille, ténor, petite et grande basse, succède un autre qui groupe deux violons, un alto et un violoncelle.¹⁰²

Un autre type de choix s'offre alors aux compositeurs. Le genre de référence est à cette époque le concerto. Après 1740, le concerto grosso a tendance à s'effacer devant le concerto de soliste. On aime son principe dynamique de l'un contre tous qui permet également de mettre en valeur la virtuosité de l'interprète. Or l'héritier direct du concerto grosso est ce que les compositeurs ont nommé « concerti a quattro » qui va petit à petit se transformer en « quartetto ». L'évolution sémantique en dit long sur les évolutions esthétiques. Encore une fois, deux principes opposés s'affrontent : l'ensemble homogène des cordes réparti en quatre voix et l'ensemble hétérogène qui met en évidence un soliste.

A partir de 1750, les compositeurs cherchent, tâtonnent, questionnent ce principe du dialogue à quatre : un travail contrapunctique élaboré basé sur un thème, des passages très chantés mis en valeur par un fondement harmonique assuré par la partie de basse, des imitations courtes qui dynamisent le discours. En France, les trois dernières symphonies de François Gossec sont « en quatuor » par exemple. Sont souvent cités dans les ouvrages d'histoire de la musique les recueils de Capron, de Bréval ou encore ceux du Chevalier de Saint-Georges. En Allemagne, ce sont les musiciens de l'Ecole de Mannheim qui composent des symphonies à quatre parties : Stamitz, Filtz et Richter notamment. Ces tentatives furent les jalons nécessaires pour qu'advienne le quatuor classique. Les principes compositionnels sont posés, mais la frontière entre orchestre de chambre et quatuor est encore très floue.

Nous avons jusqu'ici choisi d'opérer par couple de choix : 1. Homogénéité ou hétérogénéité de la formation. 2. Violon ou violons 3. Avec ou sans basse continue. 4. Un ou plusieurs instrumentistes par voix. Ces quatre choix retracent schématiquement quatre étapes de l'avènement du genre.

¹⁰² Sylvette Milliot, *Le quatuor*, op. cit., p 8-9.

Bernard Fournier dans le premier tome de son *Histoire du quatuor à cordes* propose d'exposer les choses autrement et voit dans la naissance du genre le produit de deux tendances distinctes :

En simplifiant beaucoup les choses, on peut dire que le quatuor à cordes est le produit de deux généalogies distinctes, celle d'une formation instrumentale homogène de musique de chambre associant quatre instruments de la même famille et celle d'une architecture, la forme sonate, qui rendit possible un mode de développement autonome du discours musical : émancipé du support d'un texte ou d'un sujet littéraire dans la mesure où il porte en lui-même sa propre finalité et s'appuie sur une dramaturgie abstraite, ce discours qui trouve son élan dans un principe de tension- s'appuie sur une organisation thématique, source de possibilités de transformation et d'évolution qui seront prises en charge par le dialogue mental.¹⁰³

S'ajoute à son analyse une donnée sociologique : le quatuor correspond en tout point à une demande de la part de la bourgeoisie. C'est ainsi qu'il écrit :

Du point de vue socio-culturel, le quatuor va répondre idéalement aux exigences de la classe sociale montante en ce milieu du XVIII^e siècle, une bourgeoisie urbaine, imprégnée de la philosophie des Lumières et revendiquant une nouvelle façon de penser, de sentir, de se comporter.¹⁰⁴

Le quatuor est alors pensé comme la métaphore des charmantes conversations qui avaient lieu dans les salons entre gens de bonne compagnie. La genèse du quatuor aurait donc trois racines : l'association de quatre instruments de la même famille, l'avènement d'une forme et les aspirations d'une société ; le quatuor apparaissant comme un idéal de raison, de progrès, d'égalité, de simplicité et de clarté, ce qui expliquerait notamment le déclin de la basse continue et le déclin de la virtuosité du premier violon. Si l'analyse de Bernard Fournier est juste, elle ne met pas en lumière de manière précise les différentes étapes et a tendance à placer sur le même plan des événements et des évolutions qui ne correspondent pas tout à fait à la même époque. Son schématisme permet de comprendre le phénomène de manière globale mais pense synchroniquement ce qui est, en réalité, advenu diachroniquement ; la forme sonate, notamment, est apparue bien plus tard que le regroupement des quatre instruments à archet. Cependant, son explication a le mérite de mettre l'accent sur un point fondamental : la naissance du quatuor est le corrélat de l'avènement de la forme sonate¹⁰⁵. Reprenons donc notre histoire des contraintes en tenant compte de cet élément.

¹⁰³ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, tome 1 : « De Haydn à Brahms », Paris, Fayard, 2000, p. 37-38.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Voir sur ce point : Charles Rosen, *Formes Sonate*, Arles, Actes Sud, 1996.

Deux compositeurs vont, par leurs *choix*, donner naissance au genre tel que nous le définissons : Boccherini et Haydn. Boccherini occupe une place importante dans l'avènement du genre puisqu'il est le point d'aboutissement de toutes les recherches compositionnelles précédentes. Sa production est d'une richesse exceptionnelle : 110 quatuors à cordes. Ce qui est intéressant de préciser c'est que l'avènement du quatuor est inextricablement lié à des contraintes pratiques et matérielles ; Boccherini compose pour les musiciens de son entourage. Il est violoncelliste et à Lucques, alors qu'il est encore très jeune, il a pour partenaire les violonistes Manfredi et Nardini et l'altiste Cambini. A partir de 1769, il s'installe en Espagne, sous la protection de l'Infant Dom Luis et le quatuor est alors constitué par une seule et même famille : les Font. Cette collaboration pousse Boccherini à poursuivre sa production et à travailler sur toutes les ressources du genre. Ces œuvres témoignent d'une écriture élégante et précise, elles regorgent d'idées nouvelles. Il travaille sur la forme : tantôt forme sonate à l'italienne, tantôt forme sonate classique, parfois même forme cyclique... L'évolution de son style reflète les grandes modifications esthétiques de l'époque : d'une complexité presque maniériste à un retour vers la simplicité, l'équilibre et l'ordre ; caractéristiques de l'esthétique de la fin du siècle. La fin de sa production annonce même les premiers élans du *Sturm und Drang*. Sylvette Milliot écrit très justement :

... Boccherini est le premier à avoir donné sa vie interne au quatuor. Certes, la prééminence du premier violon en reste le principe de base, mais l'équilibre des parties devient vivant, intéressant, grâce à leur indépendance et à l'apparition en soliste de chaque partenaire tour à tour. Ajoutons que, écrites pour les plus grands virtuoses du moment, ces pages, d'une technique très difficile, présentent le piment des recherches instrumentales pittoresques et variées telles que le jeu sur le chevalet (ponti-cello), les harmoniques, les ricochets, etc. [...] Ainsi donc Boccherini est bien le point d'arrivée des efforts du XVIII^e siècle pour trouver l'équilibre d'une forme nouvelle. Mais il ouvre aussi la voie aux innovations des compositeurs romantiques.¹⁰⁶

Si Boccherini a été le compositeur du choix, de la prise de décision, influencé, nous l'avons vu, par ce qu'Elster nomme des « contraintes extérieures » (de la seconde catégorie), Joseph Haydn va être le compositeur de la cristallisation. Il compose 76 quatuors qui s'insèrent parmi ses symphonies, ses opéras et ses très nombreuses pièces de musique de chambre (trio et sonates...). Les musicologues distinguent traditionnellement dans sa production trois périodes :

¹⁰⁶ Sylvette Milliot, *Le quatuor*, op. cit., p. 12-13.

Première période : 1755-1771 : 18 quatuors

Les premières œuvres ont pour titre « Symphonies pour deux violons, alto et basse. ». Ils sont constitués de cinq mouvements, de forme assez libre. Les instruments dialoguent aimablement, sans basse continue, mais le premier violon reste le protagoniste.

Cette période comprend les opus 1, 2, 9 et 17.

Seconde période : 1771-1793 : opus 20, 33, 50, 54, 55 et 64

Haydn est influencé par l'œuvre de Carl Philip Emanuel Bach et ces quatuors témoignent d'une écriture plus complexe, plus savante, avec notamment des fugues à deux, trois et quatre voix. C'est à cette période que Haydn compose ses « Quatuors Prussiens » : l'opus 50 (1787), l'opus 55 (1788) et l'opus 64 (1790) ainsi que *Les sept paroles du Christ*, œuvre à part constituée d'une suite de pièces religieuses, composée pour les services de la semaine Sainte. Les pièces devaient en effet être intercalées entre les sermons.

Dernière période : 1793-1803 : opus 71, opus 74, opus 76, opus 77, opus 103

Cette troisième période est décisive, elle comporte les grands quatuors de Haydn. Les opus 71 et 74 comportent chacun trois quatuors, ils sont assez fréquemment appelés les « Quatuors Londoniens » ou « Les quatuors Salomon », du nom du violoniste commanditaire. L'évolution est nettement visible : thèmes épurés, expression dépouillée qui témoigne d'un esprit nouveau. Les mouvements lents prennent plus d'importance, la mélodie est enrichie par des trouvailles harmoniques audacieuses. Dans ces pages, le premier violon occupe toujours une place de choix ce qui s'explique, en partie, par les ordres du commanditaire.

Quatre ans après, Haydn écrit les *six quatuors de l'opus 76* et il poursuit son évolution : plénitude des voix, équilibre sonore plus abouti, profondeur des idées musicales. La forme, surtout, se stabilise, il s'agit d'une sonate monothématique qui permet un grand travail thématique et de beaux développements fugués. L'opus 77, dédié au prince Lobkowitz, qui paraît en 1799 et contient deux autres quatuors, est composé dans la même veine, ils représentent un aboutissement.

3. ANALYSE DU PREMIER QUATUOR DE L'OPUS 77 DE JOSEPH HAYDN

Ce quatuor est composé de quatre mouvements, il est un exemple paradigmatique des derniers quatuors du maître : un *allegro moderato*, un *adagio*, un *menuetto* et un final, *presto*. Nous analyserons les quatre mouvements successivement afin de mettre en avant les caractéristiques des derniers quatuors de Haydn.

Allegro moderato :

Le premier mouvement est basé sur un thème énergique composé d'un rythme de marche qui, pour beaucoup, annonce étrangement le début de la *Sixième symphonie* de Gustav Mahler : un accord initial *forte*, puis l'émergence d'un thème au rythme pointé avec un soubassement rythmique qui scande la pulsation.

The image displays the beginning of the first movement, 'Allegro moderato', from Haydn's String Quartet Opus 77. The score is written for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The music begins with a forte (f) chord. The Violoncello part has a prominent rhythmic pattern of eighth notes. The Violine I part has a melodic line with dynamics 'f', 'p', and 'mezza voce'. The Violine II and Viola parts also have melodic lines with dynamics 'f' and 'p'. The first 14 measures are shown, ending with a forte (f) chord.

Ce thème principal nourrit tout ce premier mouvement de forme sonate monothématique. Lors de sa première exposition, il est construit en deux parties : une *arsis* : mesure 1 à 8 et une *thesis* : mesure 8 à 14. Il est ensuite développé à partir de la mesure 14 et, après une transition basée sur une cellule en triolets, il réapparaît au ton de la dominante à la mesure 27 sous la forme d'un dialogue entre le violoncelle et le premier violon. A la mesure 39, au second violon, une nouvelle idée apparaît, elle est à considérer comme un motif secondaire et non comme un second thème à part entière parce qu'elle ne sera que peu présente et jamais véritablement variée.



Elle est dérivée du thème principal puisqu'elle est constituée des mesures 3 et 4 en augmentation. Le développement commence à la mesure 63 et se termine à la mesure 127, passage modulant comme il se doit : en do majeur, idée secondaire mesure 83 en mi mineur, fausse réexposition en sol majeur mesure 87, puis Fa dièse majeur, do dièse et la à partir de la mesure 105 (motif secondaire). La fin du développement renoue avec la tonique. La réexposition débute à la mesure 128, elle est basée sur le thème principal, l'idée secondaire ayant disparu du discours. Elle s'achève par un ultime développement mesure 128.

Adagio :

En Mi bémol majeur, cet adagio, de forme tripartite est basé sur un unique thème :



Le rythme des trois premières notes vient directement du motif secondaire du premier mouvement et les trois notes suivantes sont dérivées du thème principal du premier mouvement, ce qui assure la continuité et l'unité de l'œuvre. Le thème réapparaît à l'alto mesure 9 cette fois accompagné d'un très beau contre-chant exécuté par les deux violons. Il est ensuite repris au violoncelle (mesure 16) puis varié. La partie centrale (mesure 35 à 54) présente le thème transposé. Les nombreuses modulations qui suivent ont fait dire à plusieurs musicologues qu'il s'agissait d'un développement et que nous étions donc dans une forme sonate monothématique sans reprise. La dernière partie commence à la mesure 55, le thème est alors harmonisé, l'espace sonore est comme élargi et Haydn accentue cet aspect à la fin grâce à l'usage des doubles cordes.

Ce mouvement élégant, emprunt d'une certaine gravité est exemplaire ; il montre en effet l'importance que prennent les seconds mouvements avec Haydn, il en fait le cœur vibrant de ses quatuors, apaisant après la vivacité des premiers mouvements et ressourçant avant les scherzos bondissants.

Ultime apparition du thème, donné au violoncelle :

The image displays a musical score for a string quartet, with the cello part (third staff from the top) prominently featuring the final appearance of a theme. The score is written in G major, 3/4 time, and consists of two systems of four staves each. The first system shows the cello part (third staff) playing a melodic line, while the other three staves (violin I, violin II, and viola) provide harmonic support with various rhythmic patterns. The second system continues the theme in the cello, with the other instruments providing accompaniment. Dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are indicated throughout the score.

Menuetto :

Ce troisième mouvement est un des plus extraordinaires scherzos jamais écrit par Haydn. Le tempo *presto* indique aussi le caractère fougueux et virevoltant du mouvement. Bernard Fournier insiste sur son caractère innovant :

Mais c'est sans doute particulièrement dans les menuets que Haydn innove de la manière la plus décisive par rapport à ses cahiers précédents et même à l'*opus 76* d'une part en leur donnant de nouvelles dimensions (ils sont beaucoup plus longs que tout ce que Haydn a déjà réalisé dans le genre) et d'autre part en les animant d'une vigueur nouvelle tant par la dynamique rythmique plus acérée et plus percutante que par leurs inhabituelles tensions harmoniques. Quant au rapport entre menuet et trio, s'il bénéficie comme souvent d'un lien thématique, il introduit un rapport harmonique du même type que celui qui unit allegro et adagio, rapport de tierce bémolisée.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, volume 2, Paris, Fayard, 2000, p 122.

Menuetto **III**
Presto

La première partie de ce menuet (*scherzo*) est donc elle-même constituée de deux sous-parties : la première allant de la mesure 1 à 24 et la seconde de la mesure 25 à 82. La reprise à la fin de cette seconde section implique un retour aux premières mesures. Il faut noter que ce mouvement demande une très grande virtuosité aux interprètes, surtout au premier violon qui à la fin de la seconde section atteint des aigus vertigineux pour chuter ensuite violemment de trois octaves et demie :

80

1.

2.

p

p

p

p

Fine

C'est par une cadence rompue que la musique plonge dans le mi bémol majeur du trio caractérisé par son martellement de noires en notes répétées. Cette partie se termine tout naturellement en sol majeur pour revenir naturellement au scherzo.

Premier système du trio : écriture caractéristique en noires martelées :

Trio

3/4

f assai

p

f

f assai

p

f assai

p

f assai

p

80

Presto :

Le quatrième mouvement clôt ce quatuor en un tourbillon aux allures populaires. Le thème rappelle en effet le *Kolo*¹⁰⁸, une danse croate que Haydn avait dû voir exécuter plusieurs fois ; reconnaissable grâce à l'accent du premier temps de la 3^{ème} mesure :



Il s'agit également d'une forme sonate monothématique avec reprise comportant donc une exposition (mesures 1 à 100), un développement (mesures 100 à 180) et une réexposition (mesures 180 à 207) suivie d'une grande coda très virtuose (207 à 282), le violon atteint alors des hauteurs extrêmes, ce qui crée une acmé dramatique, pleine de panache. Bernard Fournier précise, à juste titre, que le côté populaire de ce mouvement est contrebalancé par un travail sur la forme des plus complexes, le métier contrebalance la légèreté du ton¹⁰⁹...

Dernier système : mesures 276 à 282, l'acmé



¹⁰⁸ Le *Kolo* désigne une famille de danses en rond de la Serbie, de la Bosnie-Herzégovine et de la Croatie. Il s'apparente à la *Hora* roumaine, à la *Kolomeika* ukrainienne, à la *Kalameika* slovaque et au *Horo* bulgare.

¹⁰⁹ Voir analyse *Ibidem*, p. 122.

Si nous avons jugé nécessaire d'analyser en détails cette œuvre, c'est parce que nous avons besoin de comprendre la forme, le langage, le travail de variation et l'écriture du dernier Haydn : Quatre mouvements, une préférence pour la forme sonate monothématique, une grande unité entre les mouvements, un travail dense et minutieux sur la variation, un goût pour l'esprit de la musique légère et populaire mais dans un cadre très savant, un dialogisme des quatre voix parfaitement équilibré malgré un premier violon sur le devant de la scène, fréquemment amené à exécuter certains passages très virtuoses.

Nous pouvons dès lors poursuivre notre exploration chronologique et terminons par son ultime œuvre, *l'opus 103*. Il reste inachevé et ne comporte que deux mouvements : un adagio et un menuet. Joseph Haydn a donc pris le quatuor à ses débuts et l'a considérablement transformé, façonné, pour qu'il entre en parfaite adéquation avec l'esprit et l'esthétique de l'époque classique. Avec les derniers opus, le quatuor a définitivement acquis un équilibre dialogique, une forme aboutie qui assure ordre et cohérence pour une musique épurée et expressive qui contient même, parfois, déjà en germe certains accents romantiques.

*

Les œuvres de Haydn et Mozart créent un socle, un fondement sur lequel va pouvoir s'épanouir toute une tradition, cristallisation après cristallisation. Travailler sur le genre et sur son évolution historico-esthétique implique une réflexion sur la tradition, sur les chefs-d'œuvre du répertoire ; nous retrouvons donc cette notion protéiforme. Nous l'avons étudié du point de vue de la formation instrumentale en la situant entre formation et genre, théorisons maintenant son lien avec les notions de canon et de classique.

CHAPITRE 4. CRISTALLISATION, CANONS ET CLASSIQUES

1. RÉPERTOIRE ET CANONS

Œuvre après œuvre, année après année, s'est formé un répertoire. Cet ensemble d'œuvres vient se superposer à celui de genre. Les quatuors à cordes forment un ensemble plus ou moins homogène ; en parler en termes de « répertoire », c'est l'imaginer comme une grande bibliothèque, un « musée » du quatuor à cordes, pour reprendre le terme qu'utilise Maud Pouradier :

Avec la patrimonialisation du répertoire musical, celui-ci passe du statut de liste renvoyant aux œuvres à celui d'ensemble d'œuvres réelles. Le répertoire musical ne doit alors plus être rapproché du catalogue mais de la bibliothèque, voire du musée. En ce sens, percevoir la musique comme un ensemble idéal d'œuvres rassemblées relève d'une conception répertoriale, où les *opus* musicaux sont listés et appropriés symboliquement par le public.¹¹⁰

Maud Pouradier précise ensuite que cette conception a été largement nourrie par la métaphore d'un vaste « musée de la musique », notamment sous la plume de Berlioz¹¹¹. Cette manière de considérer le répertoire aurait pour fonction de protéger l'œuvre musicale des déformations de l'interprétation. C'est une manière, chez Berlioz par exemple, d'asseoir la figure du compositeur comme créateur tout-puissant et de la valoriser par rapport à celle de l'interprète. Mais dans cet ensemble constitué, qu'est-ce qui cristallise exactement ? Doit-on envisager qu'au sein de ce répertoire, certaines œuvres servent de phares pour guider la création ? Comment comprendre que certaines œuvres servent de modèles ? Selon quels critères ? La notion de « canon » est ici primordiale. Le répertoire possède déjà un certain pouvoir canonisant : « le répertoire est déjà un ensemble normatif, comprenant indirectement des règles de composition et d'écriture (...). Intrinsèquement normatif, le répertoire forme ainsi un pré-canon.¹¹² ». Mais le canon implique toutefois quelques éléments plus spécifiques :

La patrimonialisation du répertoire musical durant la période révolutionnaire forme explicitement un panthéon musical, constitué des vieux maîtres enseignés au Conservatoire. Principalement Sacchini, Cherubini et Méhul. Les membres de ce panthéon varient : l'important est que l'idée d'un ensemble de compositeurs à vénérer et étudier soit constituée, afin de servir de modèle aux élèves de classes d'harmonie et de composition, et d'objet d'exercice privilégié pour les élèves

¹¹⁰ Maud Pouradier sur Berlioz, *Esthétique du répertoire musical, une archéologie du concept d'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 66.

¹¹¹ Voir notamment les analyses de Maud Pouradier sur Berlioz, *Ibidem*, p. 63-66.

¹¹² *Ibidem*, p. 68.

instrumentistes. La patrimonialisation sous forme d'un répertoire de partitions entraîne la formation d'un canon à part entière, selon un processus décrit par Berlioz dans ses critiques musicales : « il ne fut plus permis de se prononcer sur le mérite d'une partition quand on n'avait fait *que l'entendre*, il fallu la *lire* pour savoir *si elle était bien écrite*. » [...] Le rapport intime du répertoire à l'écriture et au théâtre explique sans doute que l'idée de « canon » apparaisse pour les musiciens comme l'importation d'une notion littéraire. Le canon s'avère être tout à la fois la conséquence du répertoire musical et l'importation d'une notion littéraire dans le champ musical.¹¹³

Si le répertoire est porteur d'unité, ce n'est pas le cas du canon. Maud Pouradier insiste très justement sur sa pluralité intrinsèque :

...le canon (...) lui-même, en particulier le canon musical, se présente comme une pluralité : le canon n'est pas Haydn seul, ou Mozart seul, mais « Haydn, Mozart, Beethoven ». Si le canon est compris comme une règle esthétique à l'image du canon de Polyclète, il y a contradiction à ce que ce canon soit pluriel, les règles étant susceptibles de se contredire les unes les autres. Mais le sens moderne de canon n'est pas celui d'une loi esthétique, mais d'un ensemble d'auteurs considérés comme excellents, et pouvant donner lieu à imitation. Le canon musical est caractéristique de cette acception moderne du canon. Répar opposition à l'acception antique¹¹⁴.

En donnant des règles et en cristallisant des données compositionnelles, le canon ouvre la possibilité d'une histoire et d'une tradition. Étonnamment c'est la pluralité du canon qui assure la richesse de la tradition qui va en découler :

La pluralité du canon ouvre (...) une nouvelle temporalité : un canon pluriel est appelé à une interprétation, et ouvre la possibilité d'une tradition. Il permet une histoire, dégage un avenir. Il s'agit d'être fidèle au canon tout en lui donnant de nouvelles significations entrouvertes par sa pluralité intrinsèque. Le canon unique en revanche ne peut qu'être suivi ou rejeté. Toute modification du canon étant en fait la reconnaissance que le canon précédent n'était pas le véritable canon. Alors que le canon pluriel permet la discussion herméneutique, le canon unique n'appelle qu'un fondamentalisme. La pluralité du canon doit permettre une réinterprétation moderne, ce qui est impossible s'il est unique.¹¹⁵

Les liens entre canon et répertoire sont donc complexes. Le canon vient évidemment du répertoire mais toute nouvelle œuvre n'entre au répertoire qu'à l'aune de ce canon. « Le canon est le résultat et l'opérateur d'une répertorialisation, mais il n'en constitue pas une finalité¹¹⁶. » écrit Maud Pouradier :

Même si le canon peut évoluer, en droit il est rigide. Le répertoire est en revanche plastique, au sens où il appelle sa propre évolution. La fixité du canon, en régulant les possibilités de renouvellement du répertoire, permet à ce dernier de rester identique à lui-même. Et de même que le canon des Écritures doit assurer l'identité de la tradition théologique et liturgique à

¹¹³ *Ibidem*, p. 68-69.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 70-71.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 73-74.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 74.

travers les changements historiques. Il y donc un double rapport du répertoire au canon. Le canon vient du répertoire, comme le montre sa pluralité. Mais le canon permet de prolonger le répertoire, tant du point de vue de la composition que de l'exécution : la pluralité du canon entraîne en effet la nécessité de son interprétation par l'interprète et le compositeur. L'évolution du répertoire peut en retour entraîner une évolution factuelle du canon, qui demeure cependant en droit fixe. Canon et répertoire ne sont donc pas synonymes, mais complémentaires, la fermeture et la fixité de l'un entraînant l'ouverture, l'évolution et l'identité de l'autre, et le mouvement même de la répertorialisation.¹¹⁷

Dès lors, est-il légitime de penser que toute œuvre canonique fait figure de « classique » ? Maud Pouradier propose une étude des usages du terme et démontre à quel point son emploi en musique diffère de celui de la littérature ou des arts plastiques pour une raison simple : la musique n'a pas de modèle antique, de « classiques » au sein premier du terme. Les usages terminologiques ayant évolué, il est possible de considérer la musique *classique* comme *une pratique* :

Si les définitions de la musique classique ont évolué au cours du XIX^{ème} siècle, pour désigner *in fine* la musique sérieuse jouée dans les concerts, elles ne se confondent jamais avec un canon à imiter ou une période précise à révéler. Jusqu'en 1830, la musique classique ne désigne pas seulement la musique ancienne, mais la musique du passé ayant une valeur pratique pédagogique et préparatoire. (...) La temporalité de la musique classique n'est donc pas une temporalité canonique de l'ordre de l'éternité, de l'en dehors du temps, mais au contraire de ce qui dure effectivement, de ce qui est pratiqué et exécuté présentement.¹¹⁸

Les œuvres classiques sont donc les œuvres entrées dans le répertoire et jouées fréquemment à ce titre. La musique classique est une pratique, parce que sa finalité n'est pas l'imitation d'un canon mais la reprise de son exécution. « Elle est la musique pratiquée selon un rythme répertorial¹¹⁹ », elle dessine une durée, et par là-même, une mémoire collective. Dans cette perspective, le chef d'œuvre est l'œuvre classicisée par la reprise, reprise du point de vue de l'interprétation mais aussi reprise du point de vue de la composition. L'histoire d'un genre est aussi l'histoire de toutes ces citations, allusions, réécritures, « retour à » à l'échelle d'un compositeur ou d'un style (le néo-classicisme en est un parfait exemple) qui peuvent être intertextuelles, paratextuelles, architextuelles et/ou hypertextuelles¹²⁰. La cristallisation d'un

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 80-81.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹²⁰ Nous empruntons ces termes à Gérard Genette. Seule la métatextualité n'a guère de sens en musique, les autres sont des notions tout à fait transposables de l'univers littéraire à l'univers musical. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

genre musical ne peut être pensée sans ces notions de répertoire, de canon et de classique. Notons, pour conclure, qu'en ce qui concerne le quatuor, la naissance du genre est très vite devenue une période classique au sens où l'emploie Maud Pouradier : à la fois éclosion et apogée. En parfaite adéquation avec *l'esprit du temps*, les œuvres et le contexte d'exécution ont connu un succès particulièrement vif. Les données formelles et dialogiques (la forme sonate comme dramatisation du discours...) se sont donc très vite cristallisées, et la trinité Haydn-Mozart-Beethoven, devenue canonique, a alors servi de fondement et de mémoire commune.

Une œuvre étonnante nous fournit la preuve éclatante de cette rapide cristallisation. En 1816, Antoine Reicha compose *L'ouverture générale pour les séances des quatuors*¹²¹. Véritable réflexion musicale sur les pratiques quartettistes, cette œuvre illustre une séance hebdomadaire de quatuor dans un cadre privé. Le premier violon arrive, s'accorde, s'échauffe, allume sa bougie, puis le second s'installe, l'altiste arrive, ensuite, à son tour. Le violoncelliste arrive en retard. Tout est écrit sur la partition, le temps pré-opéral est ici intégré par Reicha à l'œuvre. Cette pièce a été composée pour aider les musiciens amateurs de l'époque à s'accorder et à s'échauffer. Elle est construite en trois parties, de difficultés croissantes : accords sur cordes à vide, gammes et arpèges, exercices pour délier les doigts, suivis d'un tranquille *Andante Siciliano*. L'œuvre se conclut par un *Allegro Assai*, plus difficile techniquement. La portée pédagogique de l'œuvre est évidente. Pourtant, ce n'est pas le seul degré de lecture possible. Reicha propose ici, et avec beaucoup d'humour, une réflexion sur les pratiques socio-musicales de son temps. Cette œuvre atypique est une sorte de *méta-quatuor*. Pour qu'une telle pièce puisse voir le jour, il faut nécessairement que des éléments musicaux, esthétiques, sociaux, sociétaux se soient fortement cristallisés. Le rire, le clin d'œil, l'effet de connivence et la mise à distance qu'implique ce type d'œuvres sont les preuves les plus évidentes d'une cristallisation du genre, forte et rapide.

¹²¹ Cette œuvre sera également l'objet d'une étude plus approfondie dans la troisième partie.

2. LES QUATUORS DE BEETHOVEN : UNE « CANONISATION » ATYPIQUE EN DEUX TEMPS

Examinons plus spécifiquement la « canonisation » des quatuors de Beethoven¹²². Quand sont-ils définitivement entrés au répertoire ? A quel moment sont-ils devenus des *canons* ? Comment s'articulent la réception de cette œuvre monumentale, sa répertorialisation et sa canonisation ? A propos des derniers quatuors de Beethoven, Bernard Fournier écrit :

Malgré la notoriété de Beethoven, les derniers quatuors n'obtinrent lors de leur création qu'un succès d'estime et ils ne furent que rarement exécutés dans les années qui suivirent. La difficulté d'approche de ces œuvres n'est cependant pas seule en cause : en ces années où triomphe à Vienne l'opéra de Rossini et où commence à se développer la musique de virtuosité, notamment pianistique, la mode n'est plus au quatuor à cordes, du moins à la tradition viennoise du quatuor qui suppose une haute exigence artistique induisant nécessairement une certaine complexité et réservant implicitement l'accès de telles œuvres à une élite faite de connaisseurs et d'amateurs éclairés.¹²³

La canonisation ne se fait donc pas à la réception. L'accueil est mitigé, la plupart des auditeurs restent sceptiques. Après la mort de Beethoven et celle de Schubert, l'histoire du quatuor connaît, de plus, une légère période de stagnation, la seule de son histoire d'ailleurs. La cristallisation a été très forte, peut-être trop... et la création stagne. Les compositeurs s'intéressent encore au quatuor, mais l'heure n'est plus à l'évolution, à l'innovation. Du point de vue de sa conception, de son architecture et de son langage, le quatuor ne connaît pas de transformation décisive. La mode est aux quatuors brillants et concertants de Spohr et l'engouement croissant pour la musique de clavier déplace les centres d'intérêt. Sur le terrain de l'effusion sentimentale, le quatuor peine à concurrencer le piano qui devient à cette époque le miroir de l'âme et du cœur. Comme l'écrit Bernard Fournier :

Pendant toute cette période, il faut le dire, le public ne témoigne plus d'un grand engouement pour ce genre difficile qu'est devenu le quatuor avec Haydn et Mozart et plus encore avec Beethoven ; de plus en plus, le quatuor s'adresse à une élite et même « au temps à venir » pour reprendre une expression de Beethoven. Quant aux musiciens et aux critiques, ils ont tendance à voir dans les quatuors des grands maîtres classiques R plus encore que dans la sonate ou même la symphonie R des créations d'une qualité insurpassable, voire inégalable : devant des œuvres ainsi littéralement canonisées, les compositeurs ne peuvent que se montrer inhibés et, lorsqu'ils se décident néanmoins à aborder le quatuor, ils ne se sentent généralement pas libres de s'exprimer personnellement, de laisser le champ libre à leur créativité.

¹²² Les quatuors de Beethoven sont répertoriés en annexe, à la fin du second volume.

¹²³ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes, de Haydn à Brahms*, volume 1, Paris, Fayard, 2000, p. 967.

En fait les compositeurs des générations suivant celle de Beethoven vont éprouver une difficulté extrême à échapper au modèle imposé *de facto* par les œuvres des classiques viennois. C'est pourquoi la plupart des œuvres composées pour quatuor jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle s'avèrent plus conservatrices que les œuvres appartenant à d'autres genres. Le constat de la situation du quatuor tel que le dresse Schumann en 1842, peu avant la composition des ses propres quatuors, restera valable à peu de choses près jusqu'à la fin du siècle : « Qui ne connaît pas les quatuors de Haydn, Mozart et Beethoven, et qui pourrait dire quoi que ce soit contre eux ? En fait, c'est là le témoignage le plus parlant de l'immortelle fraîcheur de ces œuvres qu'après un demi-siècle elles réjouissent le cœur de chacun ; mais ce n'est pas bon signe que la génération suivante, après tout ce temps, n'ait pas été capable de produire quelque chose de comparable. ¹²⁴

Le quatuor à cordes viennois devient donc un objet de nostalgie, un modèle indépassable. Il inhibe et coupe certains élans créateurs. L'effet est paradoxal ; loin d'inviter à la création, loin de servir de modèle, les grands quatuors viennois, désormais canonisés, paralysent.

Si l'ensemble de la production des quatuors de Haydn et Mozart est respectée, ce n'est pas le cas de celle de Beethoven. Comme le démontre Bernard Fournier, l'attitude par rapport à Beethoven est complexe. Les romantiques admirent le maître, ils se réclament de lui, mais ils construisent surtout un mythe autour de l'homme en parfaite adéquation avec les aspirations du siècle. Sa vie contribue à faire de lui une figure emblématique et archétypale de l'artiste romantique prométhéen : enfance malheureuse, nostalgie pourtant cultivée de sa région natale, amours d'une grande pureté, exigence morale, fascination pour les idées révolutionnaires et les idéaux républicains, admiration pour Napoléon, sentiment d'avoir un destin à accomplir, volonté et énergie surhumaines, sentiment d'urgence dans l'acte de création, malgré les souffrances que cela implique, amour de la nature (refuge à sa surdité), fin de vie dans la maladie, la pauvreté et la solitude : « Une main étrangère lui ferma les yeux » écrit Romain Rolland. Le *Testament d'Heiligenstadt* du 6 octobre 1802 a d'ailleurs largement contribué à nourrir le mythe. Son œuvre, elle, est, pourtant, par bien des aspects, plus classique que romantique. Dans ses œuvres, « l'expression de la subjectivité s'exerce sous le contrôle de l'objectivité et va de pair avec une vision de l'universel ¹²⁵ » et elle est, de ce fait, très différente de l'expression subjective à fleur de peau des romantiques. « Romantique anti-romantique », Beethoven forme un temps fort de l'histoire, à part, et ne permet donc pas que naissent des mouvements véritablement post-beethovéniens au début du XIX^{ème} siècle. Il n'a d'ailleurs pas eu de véritable(s) successeur(s). Si la canonisation de l'homme est hautement symbolique, celle de l'œuvre est très paradoxale.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 969.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 984.

Les quatuors de Beethoven canonisés par les romantiques ne sont pas les derniers opus. Le Beethoven respecté et adulé est celui de la seconde manière, non de la dernière :

Les œuvres de la deuxième manière pourront trouver chez les premiers romantiques un écho et une continuation relativement naturelle, mais, à partir de 1818, Beethoven va travailler quasiment à contre-courant de certains mouvements qu'il avait lui-même lancés et à contre-courant des tendances nouvelles : ses préoccupations aussi bien formelles qu'esthétiques s'avèrent alors antiromantiques dans la mesure où elles sont étrangères à tout ce qui va faire l'évolution musicale à partir des années 1820.¹²⁶

Nous parlerons donc d'une canonisation en deux temps. La canonisation des œuvres de Mozart-Haydn, du premier et second Beethoven s'est faite très rapidement. Les dernières œuvres du maître ne furent reconnues à leur juste valeur que très tard. Elles apparaissent longtemps comme des égarements liés aux souffrances morales et physiques du compositeur, des errements à pardonner. Ces chefs-d'œuvre vont ainsi rester hors d'atteinte pendant quasiment un siècle. Il faut attendre Béla Bartók pour qu'un compositeur dynamise réellement son expression personnelle grâce à l'apport des derniers quatuors de Beethoven.

Toutefois, il y a une chose que Beethoven a modifiée et ce, très rapidement : le rapport du compositeur à son œuvre. Au XVIII^e siècle, il n'était pas rare qu'un compositeur écrive une centaine de quatuors. Après Beethoven, les proportions changent considérablement¹²⁷ : « On passe d'une production en série à une production sur mesure et individualisée.¹²⁸ » La quantité d'œuvres diminue, le mode de production et de répertorialisation change également donnant ainsi, à chaque œuvre, une forte individualité.

Cependant, si ces notions de canons, de répertoire et de cristallisation nous ont permis de théoriser certains processus historiques, ils ne permettent pas de penser d'autres aspects capitaux du quatuor. Ils sclérosent, figent et enracinent, là où le quatuor est parfois évolution et révolution. C'est un genre mouvant, qui se régénère au fil des époques, des styles et des esthétiques... Le quatuor est un genre-caméléon, un genre protéiforme. Comment appréhender cette autre tendance ? Nous avons dégagé, dans ces chapitres, des couples notionnels qui fonctionnent dialectiquement : forme et matière, forme-structure et forme-mouvement, tendance à la cristallisation et tendance à l'innovation... Dès lors, peut-on systématiser cette dialectique générale qui semble s'être dessinée au fil des pages ? L'apport

¹²⁶ *Ibidem*, p. 986.

¹²⁷ Nombre de quatuors par compositeur après Beethoven, quelques exemples de productions importantes : 15 quatuors de Schubert ; 14 quatuors de Dvorak ; 15 quatuors de Chostakovitch ; 17 quatuors de Villa-Lobos ; 18 quatuors de Milhaud. Voir annexe à la fin du second volume.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 988.

d'un nouveau concept, corrélat de la cristallisation, apparaît, à ce stade de la réflexion, indispensable.

3. LA CANONISATION D'UN ART À L'AUTRE OU L'OPUS 135 DE BEETHOVEN SELON KUNDERA

Les derniers quatuors de Beethoven sont finalement devenus au XX^{ème} siècle des œuvres-phares, chargées en symbolique, des œuvres devenues mythiques. Le dernier mouvement (IV. *Grave ma non troppo*, 3/2 *Allegro*, 2/2) du 16^{ème} quatuor *Opus 135* a notamment fasciné les artistes parce que Beethoven a placé quelques mots en exergue, comme une sorte de paratexte aux motifs principaux. Ce « *Muss es sein* ¹²⁹ » est devenu à lui seul une référence autonome, mille fois commentée et interprétée. A la question (*Muss es sein ?*) du *Grave* succède la réponse de l'*Allegro* (*Es muss sein !*) et comme le souligne Bernard Fournier :

Cette dualité de la question et de la réponse est tellement caractéristique de la pensée de Beethoven que ce finale pourrait être choisi comme emblème de son œuvre. Elle renvoie en effet à toutes les questions implicites qui, sous les formes les plus diverses, parcourent ses quatuors ; elle en constitue à la fois l'aboutissement car la mort en a fait l'expression ultime du compositeur- et la seule explicitation qui, par son abstraction même, que représente le pronom neutre « *es* » - ne risque pas d'en restreindre le contenu.

Ce qui est remarquable et singulier, c'est que la réponse à la question posée par le *Grave*, est une réponse déroutante, une réponse qui élude, qui se dérobe à la gravité sans la prendre en compte. Dans ce finale, Beethoven renonce aussi bien à la stratégie de combat et de dépassement qui a été celle de tous ses finales précédents depuis l'*Opus 132* qu'à une stratégie festive comme celle de l'*Opus 127*. Certes la réponse légère de l'*Allegro* éclate de joie, mais elle sera rattrapée et contaminée par la question, non seulement le retour dramatisé du *Grave* pour la réexposition, mais par ses propres transformations, aussi discrètes soient-elles.

C'est pourquoi, si le message de cette page ultime est à certains égards celui de la légèreté et de la transparence mozartiennes retrouvées, il est aussi celui du poids de la question non résolue qui pèse explicitement parfois, mais implicitement toujours sur cette légèreté¹³⁰.

Bernard Fournier s'oppose à l'interprétation classique, position notamment défendue par Kerman, qui consiste à voir dans ce « *Es muss sein !* » une plaisanterie du compositeur, réclamant, sur le ton de la farce, son dû à un souscripteur : *Il faut payer, il le faut ! ...*

¹²⁹ C'est d'ailleurs aussi le titre de l'ouvrage de Sonia Simmenauer sur son expérience de quartettiste : Sonia Simmenauer, *Muss es sein ? Lieben im Quartett*, Berlin, Berenberg, 2008.

¹³⁰ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes, de Haydn à Brahms*, (volume 1) Paris, Fayard, 2000, p. 952-953.

En proposant une telle interprétation, nous nous démarquons encore de la position de Kerman qui minimise de manière pour le moins surprenante la nature et la portée des deux sections « *Muss es sein ?* » de ce finale. Il paraît difficile d'admettre que ces pages qui comptent parmi les plus dramatiques des quatuors de Beethoven correspondraient à « une description farceuse de la déconfiture d'un vieil avare » et nous persévérons à les entendre comme une « spéculation profonde ». Autant Beethoven était capable de manier l'humour par un geste de distanciation, autant il semble peu enclin à caricaturer la gravité-même. [...] En ce qui concerne le « *Muss es sein ?* », la position de Kerman est l'exemple même d'une interprétation conditionnée par l'anecdote : comme il en était coutumier, Beethoven a effectivement écrit, dans le courant de l'année 1826, un canon d'humeur sur les mots « *Es muss sein* » sans doute pour se moquer d'un souscripteur indélicat. Que Beethoven ait ensuite repris ce thème pour le finale de ce quatuor ne l'enferme ni dans la contingence des circonstances qui l'ont vu naître, ni dans l'étroite dimension esthétique de ce canon.

En outre le motif « *Muss es sein ?* » qui est au cœur de la signification de ce mouvement n'a lui-même rien à voir avec l'origine du dit canon ; s'il s'inspire d'une composition précédente, c'est bien davantage de la fugue en *ut* dièse du Premier Livre du *Clavier bien tempéré*, et l'on sait que de telles références à Jean-Sébastien Bach appellent toujours chez Beethoven un mode particulier de gravité.¹³¹

L'analyse de Bernard Fournier est très juste et l'analyse qui suit tend à appuyer cette interprétation. Mais ce qui nous importe ici, c'est que la portée de ces trois mots a dépassé le cadre d'un sujet de gloses musicologiques. L'enjeu est de voir comment ce dernier mouvement et son petit paratexte a nourri des œuvres d'autres disciplines artistiques, littéraires notamment. C'est ainsi que dans *L'insoutenable légèreté de l'être*¹³², Milan Kundera fait de ces quelques mots un véritable motif littéraire. Son rôle structurel dans ce roman est d'ailleurs très proche des motifs musicaux dans un mouvement de quatuor. Chez cet auteur, en effet, la musique n'est pas simplement un thème de prédilection, elle est aussi un modèle structurel et formel. Ce motif est énoncé, puis développé et varié ; Kundera l'articule avec virtuosité aux autres thèmes de l'ouvrage : la musique¹³³, la mort, l'amour, l'idéologie, le hasard ou encore le kitsch. Il permet surtout de travailler, dans un autre *ton*, la dialectique de la légèreté et de la pesanteur, colonne vertébrale du roman. La première allusion à ce quatuor de Beethoven est évidente parce que mise en valeur graphiquement ; les mesures en question sont reproduites sur la page du roman :

Tomas haussa les épaules et dit : « *Es muss sein. Es muss sein.* »

¹³¹ *Ibidem*, p. 953.

¹³² Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, (1982), trd. fr. revue par l'auteur, Paris, Gallimard, 1984, rééd. 1987.

¹³³ Notons que les pages sur la musique ne sont pas toujours sur Beethoven, d'autres sous-motifs irriguent le roman, voir notamment les pages sur la musique en général : p. 137-139 et les références à la musique tchèque : p. 143.

Ces lignes appartiennent à un autre réseau symbolique et thématique que celui du « *Es muss sein !* » que nous étudions ici.

C'était une allusion. Le dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven est composé sur ces deux motifs :



Pour que le sens de ces mots soit absolument clair, Beethoven a inscrit en tête du dernier mouvement les mots : « Der schwer gefasste Entschluss » - la décision gravement pesée.

Par cette allusion à Beethoven, Tomas se trouvait déjà auprès de Tereza, car c'était elle qui l'avait forcé à acheter les disques des quatuors et des sonates de Beethoven. Cette allusion était d'ailleurs plus opportune qu'il ne l'imaginait, car le directeur était mélomane. Avec un sourire serein, il dit doucement, imitant la mélodie de Beethoven : « Muss es sein ? » Le faut-il ?

Tomas dit encore une fois : « Oui, il le faut ! Ja, es muss sein ! »¹³⁴

Il est intéressant de souligner que ce motif passe de la bouche de Tomas à celle du directeur, de celle du directeur à celle de Tomas, créant ainsi un dialogisme très musical. Le motif envahit la page du roman, il est comme martelé, rappelant indéniablement la manière dont Beethoven expose des motifs rythmiques courts, de quelques notes, dans certains de ses allegros. L'explication ne vient donc qu'au début du chapitre suivant :

A la différence de Parménide, Beethoven semblait considérer la pesanteur comme quelque chose de positif. « Der schwer gefasste Entschluss », la décision gravement pesée est associée à la voix du Destin (« es muss sein ! ») ; la pesanteur, la nécessité et la valeur sont trois notions intrinsèquement liées : n'est grave que ce qui est nécessaire, n'a de valeur que ce qui pèse.

Cette conviction est née de la musique de Beethoven et bien qu'il soit possible (sinon probable) que la responsabilité en incombe plutôt aux exégètes de Beethoven qu'au compositeur lui-même, nous la partageons tous plus ou moins aujourd'hui : pour nous, ce qui fait la grandeur de l'homme, c'est qu'il *porte* son destin comme Atlas portait sur ses épaules la voûte du ciel. Le héros beethovenien est un haltérophile soulevant des poids métaphysiques.

Tomas roulait vers la frontière suisse et j'imagine que Beethoven en personne, morose et chevelu, dirigeait la fanfare des pompiers locaux et lui jouait pour son adieu à l'émigration une marche intitulée Es muss sein !¹³⁵

¹³⁴ *Ibidem*, p. 53-54.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 55.

Dès les premières allusions, ce motif est clairement situé au sein de la dialectique générale du roman. Ce « *Es muss sein* » est du côté du Destin, de la nécessité et de la valeur. Il appartient au monde des métaphysiques assommantes, à l'univers de la Pesanteur. Plus que le quatrième mouvement de l'*Opus 135*, c'est la figure de Beethoven qui est ici motif littéraire ; associée à son épithète « morose »¹³⁶. Ces trois mots s'inscrivent donc au sein du réseau motivique complexe et serré qui structure le roman et Beethoven apparaît comme l'anti-Parménide. Le compositeur devient celui qui hante la conscience de Tomas et l'invite à succomber à la pesanteur de l'existence. Détaché progressivement de son contexte opéral originel, ce « *Es muss sein* » devient ainsi un appel, un ordre quasi-divin qui envahit les pages du roman, comme un slogan entêtant ou un mantra lancinant :

Nous croyons tous qu'il est impensable que l'amour de notre vie puisse être quelque chose de léger, quelque chose qui ne pèse rien ; nous nous figurons que notre amour est ce qu'il devait être ; que sans lui notre vie ne serait pas notre vie. Nous nous persuadons que Beethoven en personne, morose et la crinière terrifiante, joue son « *Es muss sein* ! » pour notre grand amour.¹³⁷

C'est donc évidemment au thème de l'amour que ces quelques mots s'associent étroitement. Ce motif, avant d'appartenir à Tomas, est celui de Tereza. Certes dans l'ordre diégétique, il appartient au réseau motivique de Tomas, mais c'est pourtant dans celui de Tereza qu'il acquiert toute sa signification. Un passage du roman constitue d'ailleurs le point de basculement de l'un à l'autre :

Après son retour de Zurich à Prague, Tomas fut pris de malaise à l'idée que sa rencontre avec Teresa avait été le résultat de six improbables hasards. Mais un événement n'était-il pas au contraire d'autant plus important et chargé de signification qu'il dépend d'un plus grand nombre de hasards ?

Seul le hasard peut nous apparaître comme un message. Ce qui arrive par nécessité, ce qui est attendu et se répète quotidiennement n'est que chose muette. Seul le hasard est parlant. On tente d'y lire comme les gitanes lisent au fond d'une tasse dans les figures qu'a dessinées le marc de café.

La présence de Tomas dans sa brasserie, ce fut pour Tereza la manifestation du hasard absolu. Il était seul à une table devant un livre ouvert. Il leva les yeux sur elle et sourit : « Un cognac ! »

A ce moment-là, il y avait de la musique à la radio, Tereza partit chercher un cognac au comptoir et tourna le bouton de l'appareil pour augmenter le volume. Elle avait reconnu Beethoven. Elle le connaissait depuis qu'un quatuor de Prague était venu en tournée dans la petite ville. Tereza (comme nous le savons, elle aspirait à « s'élever ») allait au concert. La salle était vide. Elle s'y retrouva seule avec le pharmacien et son épouse. Il y avait donc un quatuor de musiciens sur la scène et un

¹³⁶ L'usage des épithètes fait ici directement référence à Homère. Beethoven est toujours « Beethoven, morose »...

¹³⁷ *Ibidem*, p. 57.

trio d'auditeurs dans la salle, mais les musiciens avaient eu la gentillesse de ne pas annuler le concert et de jouer pour eux seuls pendant toute une soirée les derniers quatuors de Beethoven.

Le pharmacien avait ensuite invité les musiciens à dîner et avait prié l'auditrice inconnue de se joindre à eux. Depuis, Beethoven était devenu pour elle l'image du monde « de l'autre côté », l'image du monde auquel elle aspirait. A présent, tandis qu'elle revenait du comptoir avec un cognac pour Tomas, elle s'efforçait de lire dans ce hasard : comment se pouvait-il qu'au moment même où elle s'apprêtait à servir un cognac à cet inconnu qui lui plaisait, elle entendît du Beethoven ? Le hasard a de ces sortilèges, pas la nécessité. Pour qu'un amour soit inoubliable, il faut que les hasards s'y rejoignent dès le premier instant comme les oiseaux sur les épaules de saint François d'Assise.¹³⁸

A la pesanteur beethovénienne s'ajoute donc, comme en surimpression, celle de Tereza, qui, en voyant ces signes du Destin, transforme le hasard en destinée, la contingence en nécessité, en somme, la légèreté en pesanteur. Beethoven n'est plus alors seulement l'anti-Parménide mais le génie du monde idéal de Tereza. Dans l'univers de Tomas, la figure de Beethoven est détachée de son œuvre, dans celui de Tereza, elle renoue avec elle. L'« *Es muss sein* » de Tomas est abstraitement métaphysique, celui de Tereza est avant tout musical. Ce motif met donc en évidence un nouvel antagonisme entre les deux personnages ; Tomas fuit Beethoven alors que Tereza le vénère parce que sa musique la conforte dans sa conception de l'existence :

Beaucoup plus que cette carte de visite qu'il lui a tendue au dernier moment, c'est cet appel des hasards (le livre, Beethoven, le chiffre six, le banc jaune du square) qui a donné à Tereza le courage de partir de chez elle et de changer son destin. Ce sont peut-être ces quelques hasards (d'ailleurs bien modestes et banals, vraiment dignes de cette ville insignifiante) qui ont mis en mouvement son amour et sont devenus la source d'énergie où elle s'abreuvera jusqu'à la fin.

Notre vie quotidienne est bombardée de hasards, plus exactement de rencontres fortuites entre les gens et les événements, ce qu'on appelle des coïncidences : Tomas apparaît dans la brasserie au moment où la radio joue du Beethoven. Dans leur immense majorité, ces coïncidences-là passent complètement inaperçues. Si le boucher du coin était venu s'asseoir à une table de la brasserie à la place de Tomas, Tereza n'aurait pas remarqué que la radio jouait du Beethoven (bien que la rencontre de Beethoven et d'un boucher soit aussi une curieuse coïncidence). Mais l'amour naissant a aiguë en elle le sens de la beauté et elle n'oubliera jamais cette musique. Chaque fois qu'elle l'entendra, elle sera émue. Tout ce qui se passera autour d'elle en cet instant sera nimbé de l'éclat de cette musique et sera beau.¹³⁹

Kundera joue à mettre à distance le romanesque afin de souligner le romanesque du non romanesque ; il donne à voir les aspects romanesques des existences réelles par le biais de la fiction. La fluctuation de son degré d'ironie permet ce va-et-vient qui oscille entre la

¹³⁸ *Ibidem*, p. 76-77.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 80.

dénonciation acerbe et la tendre compassion. Se dessine alors progressivement un art du roman, irrigué par le modèle musical :

Au début du roman que Tereza tenait sous le bras le jour où elle était venue chez Tomas, Anna rencontre Vronsky en étranges circonstances. Ils sont sur le quai d'une gare où quelqu'un vient de tomber sous un train. A la fin du roman, c'est Anna qui se jette sous un train. Cette composition symétrique, où le même motif apparaît au commencement et à la fin, peut sembler très « romanesque ». Oui, je l'admets, mais à condition seulement que le romanesque ne signifie pas pour vous une chose « inventée », « artificielle », « sans ressemblance avec la vie ». Car c'est bien ainsi que sont composées les vies humaines.

Elles sont composées comme une partition musicale. L'homme, guidé par le sens de la beauté, transforme l'élément fortuit (une musique de Beethoven, une mort dans une gare) en un motif qui va ensuite s'inscrire dans la partition de sa vie. Il y reviendra, le répétera, le modifiera, le développera comme fait un compositeur avec le thème de sa sonate. Anna aurait pu mettre fin à ses jours d'une toute autre manière. Mais le motif de la gare et de la mort, ce motif inoubliable associé à la naissance de l'amour, l'attirait à l'instant du désespoir par sa sombre beauté. L'homme, à son insu, compose sa vie d'après les lois de la beauté jusque dans les instants du plus profond désespoir.

On ne peut donc reprocher au roman d'être fasciné par les mystérieuses rencontres des hasards (par exemple, par la rencontre de Vronsky, d'Anna, du quai et de la mort, ou la rencontre de Beethoven, de Tomas, de Tereza et du verre de cognac), mais on peut avec raison reprocher à l'homme d'être aveugle à ces hasards et de priver ainsi la vie de sa dimension de beauté.¹⁴⁰

Le motif du « *Es muss sein* » se dissout dans la figure de Beethoven qui, élargissement après élargissement, finit par n'être qu'un motif au sein d'une existence symphonique, plus ou moins orchestrée. Beethoven devient, diégétiquement parlant, l'égale du chapeau melon :

Le chapeau melon était devenu le motif de la partition musicale qu'était la vie de Sabrina.¹⁴¹

La durée d'une vie devient semblable à la temporalité d'une œuvre musicale. Kundera thématise également l'échange de motifs entre les personnages, phénomène que nous avons déjà souligné. Son art poétique se précise au rythme de l'évolution de la vie de ses protagonistes.

Tant que les gens sont encore plus ou moins jeunes et que la partition musicale de leur vie n'en est qu'à ses premières mesures, ils peuvent la composer ensemble et échanger des motifs (comme Tomas et Sabrina ont échangé le motif du chapeau melon) mais, quand ils se rencontrent à un âge plus mûr, leur partition musicale est plus ou moins achevée, et chaque mot, chaque objet signifie quelque chose d'autre dans la partition de chacun.¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 81-82.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 131.

¹⁴² *Ibidem*, p. 132.

Petit à petit, le motif du « *Es muss sein* », qui était devenu pendant plusieurs pages un motif secondaire, reprend de l'importance, tout en changeant de support motivique. Au départ associé au thème de l'amour, il bascule dans la sphère thématique socio-professionnelle, importante dans le roman, parce que construite parallèlement à celle de la vie privée :

Quelques années plus tôt, en roulant de Zurich à Prague, Tomas se répétait doucement : « *es muss sein !* » en songeant à son amour pour Tereza. Une fois la frontière franchie, il commença à douter qu'il le fallût vraiment : il comprit qu'il n'avait été poussé vers Tereza que par une série de hasards ridicules qui s'étaient produits sept ans plus tôt (...)

Faut-il en conclure qu'il n'y avait pas d'« *Es muss sein !* » dans sa vie, pas de grande nécessité ? Selon moi, il y en avait une. Ce n'était pas l'amour, c'était le métier. Ce qui l'avait amené à la médecine, ce n'était ni le hasard ni un calcul rationnel, mais un profond désir intérieur.¹⁴³

Ce déplacement du motif est associé au fait que le roman semble ensuite se resserrer autour de lui. C'est à ce moment névralgique que Kundera se permet d'être plus didactique en racontant l'anecdote historique du motif beethovénien. Stratégiquement, ce récit dans le récit lui permet de souligner son statut de narrateur omniscient. La focalisation externe est ici porteuse d'ironie, puisque l'érudition du narrateur contraste avec les connaissances limitées du protagoniste :

Tomas s'était mis à aimer Beethoven pour faire plaisir à Tereza, mais il n'était pas très féru de musique et je doute qu'il connût la véritable histoire de l'illustre motif beethovénien « *muss es sein ? Es muss sein !* »

Ça s'était passé comme ça : un certain Monsieur Dembscher devait cinquante forints à Beethoven, et le compositeur, éternellement sans le sou, vint les lui réclamer. « *Muss es sein ? le faut-il ?* » soupira le pauvre M. Dembscher, et Beethoven répliqua avec un rire gaillard : « *Es muss sein ! Il le faut !* » puis inscrivit ces mots avec leur mélodie dans son calepin et composa sur ce motif réaliste une petite pièce à quatre voix : trois voix chantent « *es muss sein, ja, ja, ja* », il le faut, il le faut, oui, oui, oui, et la quatrième voix ajoute : « *heraus mit dem bautel !* », sors ta bourse !

Le même motif devient un an plus tard le noyau du quatrième mouvement du dernier quatuor opus 135. Beethoven ne pensait plus du tout à la bourse de Dembscher. Les mots « *es muss sein !* » prenaient pour lui une tonalité de plus en plus solennelle comme si le Destin en personne les avait proférés. Dans la langue de Kant, même « *bon jour !* », dûment prononcé, peut ressembler à une thèse métaphysique. L'allemand est une langue de mots *lourds*. « *Es muss sein !* » n'était plus du tout une plaisanterie mais « *der schwer gefasste Entschluss* », la décision gravement pesée.

Beethoven avait donc mué une inspiration comique en quatuor sérieux, une plaisanterie en vérité métaphysique. C'est un exemple intéressant de passage du léger au lourd (donc, selon Parménide, de changement du positif en négatif). Chose curieuse, cette mutation ne nous surprend pas. Nous serions au contraire indignés si Beethoven était passé du sérieux de son quatuor à la blague légère du canon à quatre voix sur la bourse de Dembscher. Pourtant, il aurait changé du lourd en léger, donc du négatif en positif ! Au début, il y aurait eu (sous forme d'esquisse imparfaite) une

¹⁴³ *Ibidem*, p. 277.

grande vérité métaphysique et à la fin (comme œuvre achevée) une plaisanterie on ne peut plus légère ! Seulement, nous ne savons plus penser comme Parménide. Je crois qu'au fond de lui Tomas s'irritait depuis déjà longtemps de cet agressif, solennel et austère « es muss sein ! » et qu'il y avait en lui un désir profond de changer, selon l'esprit de Parménide, le lourd en léger. Souvenons-nous qu'il lui avait jadis suffi d'un seul instant pour refuser de jamais revoir sa première femme et son fils et qu'il avait appris avec soulagement que son père et sa mère avaient rompu avec lui. Était-ce autre chose qu'un geste brusque et peu rationnel par lequel il repoussa ce qui voulait s'affirmer à lui comme une obligation pesante, comme un « es muss sein ! » ?¹⁴⁴

Ce passage représente le développement ultime du motif, comme si Kundera était parvenu à composer un grand thème mélodique dérivé du petit motif de quelques notes, pour créer une acmé dramatique au cœur de la pièce. Il s'agit du déploiement de toutes les potentialités du motif initial, le passage de la puissance à l'acte, l'éclosion définitive de la fleur qui jusque-là n'était que bouton, pour reprendre l'image goethéenne. L'analyse du travail autour de ce motif permet de dégager une forme en arche ; ce passage en est le sommet. La fin du roman joue à réutiliser certains motifs secondaires, dérivés du « *Es muss sein* », comme par exemple le jeu de bascule entre les sphères thématiques personnelle et professionnelle :

Evidemment, il s'agissait alors d'un « es muss sein ! » extérieur, imposé par les conventions sociales, tandis que l'« es muss sein ! » de son amour de la médecine était une nécessité intérieure. Justement, c'était encore pire. Car l'impératif intérieur est encore plus fort et incite que plus fortement à la révolte.

Être chirurgien, c'est ouvrir la surface des choses et regarder ce qu'il y a dedans. Ce fut peut-être ce désir qui donna à Tomas l'envie d'aller voir ce qu'il y avait au-delà de l'« es muss sein ! » ; autrement dit, d'aller voir ce qui reste de la vie quand l'homme s'est débarrassé de tout ce qu'il a jusqu'ici tenu pour sa mission.¹⁴⁵

Ces quelques lignes correspondent au moment où Tomas se libère de sa charge de chirurgien et entreprend d'avoir une activité moins prestigieuse, synonyme de libération : faire des choses sans importance, agir sans aucun diktat, ni extérieur, ni intérieur, travailler comme ces gens qui n'ont aucun *es muss sein*, pour vivre une expérience de « stupéfiante étrangeté », de stupéfiante *légèreté*. La fin du roman ancrera toutefois le motif beethovénien au cœur de la thématique de l'amour, et cette fois, définitivement :

Si l'excitation est un mécanisme dont se divertit le Créateur, l'amour est au contraire ce qui n'appartient qu'à nous et par quoi nous échappons au Créateur. L'amour, c'est notre liberté. L'amour est au-delà de l'« Es muss sein ! ». Mais ça non plus, ce n'est pas toute la vérité. Même si l'amour est autre chose que le mécanisme d'horlogerie de la sexualité, que le Créateur a imaginé pour son divertissement, il y est quand même lié comme une tendre femme nue au balancier d'une énorme horloge.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 280-281.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 282.

Tomas se dit : Lier l'amour à la sexualité, c'est l'une des idées les plus bizarres du Créateur.

Et il se dit encore ceci : le seul moyen de sauver l'amour de la bêtise de la sexualité ce serait de régler autrement l'horloge dans notre tête et d'être excité à la vue d'une hirondelle.

Il s'assoupit avec cette douce pensée. Et, au seuil du sommeil, dans l'espace enchanté des visions confuses, il fut tout d'un coup certain qu'il venait de découvrir la solution de toutes les énigmes, la clé du mystère, une nouvelle utopie, le Paradis : un monde où l'on est en érection à la vue d'une hirondelle et où on peut aimer Tereza sans être importuné par la bêtise agressive de la sexualité.

Il se rendormit.¹⁴⁶

L'excitation à la vue d'une hirondelle devient alors le motif de la légèreté, l'anti-*Es muss sein*. Les motifs aériens et volatiles envahissent le roman parce qu'il gagne en légèreté ; Parménide parvient, progressivement, à vaincre Beethoven. La mort-même devient légère, mais les ailes du souvenir *post-mortem* parviennent difficilement à se libérer de l'ironie :

Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge ?

Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune.

Qu'est-il resté de Tomas ?

Une inscription : Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre.

Qu'est-il resté de Beethoven ?

Un homme morose à l'in vraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : « Es muss sein ! »

Qu'est-il resté de Franz ?

Une inscription : Après un long égarement, le retour.

Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli.¹⁴⁷

Ces quelques lignes sont pensées comme un postlude à la fonction synthétique et conclusive, avant la coda. Les principaux motifs sont résumés, les apports du développement thématiques, soulignés. L'ultime énonciation du motif *Es muss sein* revient à son émetteur premier : Beethoven, l'homme *morose*, dont la voix et la chevelure symbolisent à elles seules tout un monde de pesanteur.

Nous retenons de cette étude les points suivants. Une œuvre canonisée est synonyme d'une extrême cristallisation qui se manifeste notamment par des références qui dépassent la sphère artistique originelle. La cristallisation des derniers quatuors de Beethoven dépasse indéniablement le monde de la musique, ses codes et son histoire. *L'Insoutenable légèreté de l'être* est un exemple particulier parce que Beethoven fait figure d'anti-héros. Loin de tous les écrits qui mystifient l'homme et l'œuvre, loin de tous les textes qui tentent de percer les mystères métaphysiques de ces quatuors, ce roman pique le mythe de ses pointes d'ironie et

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 341.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 406.

se joue de l'imaginaire collectif. Le stade ultime de la cristallisation implique donc les conditions suivantes : élargissement disciplinaire, passage d'un art à d'autres, ironie et mise à distance. Or, ces éléments ne sont possibles que si l'œuvre est devenue *topos*. Les procédés d'écriture propres à Kundera nous ont d'ailleurs invités à penser *l'Opus 135* comme motif. Les derniers quatuors de Beethoven passent ainsi du statut de *canons* à celui de *topoi*.

CHAPITRE 5. LA PLASTICITÉ

1. DÉFINITION

Nous postulons que pour comprendre certains phénomènes propres au quatuor le concept de plasticité peut nous être d'un grand secours. Qu'entend-on par ce terme ? *Le Littré* donne la définition suivante : « Qualité de ce qui peut prendre ou recevoir différentes formes ». La plasticité implique donc l'idée de souplesse et celle de malléabilité. Elle est aussi tantôt activité, action (« prendre ») ou passivité (« recevoir ») et elle nous invite à rêver autour de la matière, de la matérialité. Sur ce point, nos réflexions doivent beaucoup aux travaux de Catherine Malabou¹⁴⁸, quoique nous employions ce concept en un sens différent.

La plasticité est la faculté qu'a une forme de prendre forme et de donner forme à son tour, à l'image de ce qu'on nomme la « plasticité du cerveau » qui met l'accent sur la capacité de modification du cerveau humain en fonction des expériences vécues. Cette première définition a le mérite de mettre en avant deux processus corrélatifs : « prendre forme » et « donner forme » et d'articuler ainsi la faculté de transformation à celle de création. Il s'agit de deux étapes fondamentales. La forme se transforme, se métamorphose et évolue mais ce qui pourrait être un travail interne et clos débouche sur une puissance créatrice qui permet à la forme de produire d'autres formes. La production et la création sont ici au centre de cette seconde étape. Engranger pour produire, s'abîmer pour créer, se transformer pour faire éclore ou faire émerger de nouvelles formes, tels sont ses principes-clefs.

Henri Bergson n'a jamais conceptualisé cette notion de « plasticité » mais il est le philosophe qui a cerné de manière admirable la tension entre la matière et le temps, entre l'immobilité et la stabilité de la matérialité et la fugitivité et la souplesse de la durée. Dès lors nous postulons qu'il peut nous permettre d'approfondir notre analyse. L'entreprise est ardue puisqu'elle n'est pas, à proprement parler, une analyse de l'œuvre de Bergson et qu'elle doit éviter de faire dire à Bergson ce qu'il ne dit pas. Pour cela, nous devons nous approprier l'imaginaire bergsonien autour de quelques notions corrélatives et tâcher de voir si ces dernières peuvent éclairer nos propos concernant le quatuor. Nous précisons, de plus, qu'il ne s'agit en aucun cas de voir en quoi les concepts de Bergson peuvent s'appliquer à la musique, de nombreux travaux sur le sujet ont été faits, ce n'est pas ici le lieu. Notre travail est ici en-deçà de toute considération

¹⁴⁸ Notamment, Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture, dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Ed. Léo Scheer, 2005.

musicale. Il s'agit de définir le terme, de prime abord, en son sens général. Ainsi étudions en détails cet extrait de *L'Energie Spirituelle*¹⁴⁹:

Le monde, laissé à lui-même, obéit à des lois fatales. Dans des conditions déterminées, la matière se comporte de façon déterminée, rien de ce qu'elle fait n'est imprévisible : si notre science était complète et notre puissance de calculer infinie, nous saurions par avance tout ce qui se passera dans l'univers inorganisé, dans sa masse et dans ses éléments, comme nous prévoyons une éclipse de soleil ou de lune. Bref, la matière est inerte, géométrie, nécessité. Mais avec la vie apparaît le mouvement imprévisible et libre. L'être vivant choisit ou tend à choisir. Son rôle est de créer. Dans un monde où tout le reste est déterminé, une zone d'indétermination l'environne. Comme, pour créer l'avenir, il faut en préparer quelque chose dans le présent, comme la préparation de ce qui sera ne peut se faire que par l'utilisation de ce qui a été, la vie s'emploie dès le début à conserver le passé et à anticiper sur l'avenir dans la durée où passé, présent et avenir empiètent l'un sur l'autre et forment la continuité indivisée : cette mémoire et cette anticipation sont, comme nous l'avons vu, la conscience même. Et c'est pourquoi, en droit sinon en fait, la conscience est coextensive à la vie.

Conscience et matérialité se présentent donc comme des formes d'existence radicalement différentes, et même antagonistes, qui adoptent un *modus vivendi* et s'arrangent tant bien que mal entre elles. La matière est nécessité, la conscience est liberté ; mais elles ont beau s'opposer l'une à l'autre, la vie trouve moyen de les réconcilier. C'est que la vie est précisément la liberté s'insérant dans la nécessité et la tournant à son profit. Elle serait impossible, si le déterminisme auquel la matière obéit ne pouvait se relâcher de sa rigueur. Mais supposez qu'à certains moments, en certains points, la matière offre une certaine élasticité, là s'installera la conscience. Elle s'y installera en se faisant toute petite ; puis, une fois dans la place, elle se dilatera, arrondira sa part et finira par obtenir tout, parce qu'elle dispose du temps et parce que la quantité d'indétermination la plus légère, en s'additionnant indéfiniment à elle-même, donnera autant de liberté qu'on voudra.

Cette description de la liberté s'insérant au cœur d'une matière entièrement déterminée nous offre une image exemplaire d'un processus plastique. A l'origine de ce processus, il y a l'altérité, et dans cet extrait c'est bien l'antagonisme qui est premier chez Bergson : d'un côté la matière, le déterminisme, la nécessité, l'inertie et l'immobilité, de l'autre la conscience, la liberté, l'imprévisibilité, l'indétermination et la création. Ce dualisme fondamental est ici volontairement radicalisé, Bergson a besoin de cette opposition pour expliquer, dans un second temps, les modalités de leur coexistence. Et ce sont des propriétés de la matière qui lui fournissent un point d'accroche. Elle est « élastique », elle se relâche, peut se détendre, s'assouplir et c'est dans cet espace distendu, étiré donc aéré, percé, troué, que peut s'installer la conscience. Elle est au départ un tout petit élément d'altérité, mais, grâce au temps, elle va progressivement s'étendre et finir par prendre une place considérable. Dans les dernières lignes, elle semble toute puissante. Nous avons choisi cet extrait parce qu'il radicalise et

¹⁴⁹ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, chapitre 1.

synthétise ce que l'on peut trouver dans d'autres passages chez Bergson de manière à la fois plus développée et plus modérée. Ici, le processus est décrit dans les grandes lignes, de manière schématique et il nous amène donc au degré d'abstraction dont nous avons besoin.

Ce que nous voulons démontrer c'est que ce processus peut permettre d'expliquer l'évolution du quatuor dans le temps, ses métamorphoses tout au long de l'histoire de la musique. C'est un fait, le quatuor est un genre plastique. La plasticité est donc une qualité qui permet d'expliquer son mode de fonctionnement. Le quatuor a su se renouveler, incorporer toutes les nouvelles données stylistiques, se développer et surtout résister à toutes les évolutions compositionnelles. Genre idéal pour travailler la forme sonate et exemplaire pour mettre à l'honneur les nouveaux codes esthétiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle, il fut synonyme d'équilibre, de pureté, d'élégance. Il a été un des lieux privilégiés de l'épanchement romantique au XIX^e grâce à ses sonorités chaudes, proches de la voix humaine, et l'atmosphère intimiste qui lui est associée. A la fin du siècle, il aurait pu tomber en désuétude parce qu'associé à la bourgeoisie, à la musique élitiste et sentimentaliste, et pourtant, les Ecoles nationales lui ont donné un nouveau souffle. Au moment de la crise de la tonalité, les trois compositeurs de l'Ecole de Vienne en ont fait un lieu propice à l'expérimentation... Une histoire du quatuor est possible en mettant l'accent sur les crises et la manière dont ce genre les a dépassées. Bernard Fournier écrit :

Aussi n'est-il pas étonnant que ce genre rende compte comme aucun autre de l'évolution du langage musical des deux cents cinquante dernières années : ne se laissant jamais enfermer dans tel ou tel système, ouvert à tous les courants esthétiques, il reste un des lieux les plus féconds de la création musicale. A l'artiste soucieux d'innover, il fournit une véritable plate-forme expérimentale pour élaborer de nouvelles techniques d'écriture, tracer de nouvelles voies compositionnelles.¹⁵⁰

Cette notion de plasticité n'est pas explicite chez Bernard Fournier mais elle est latente et il lui associe un certain nombre d'idées. Tentons de les résumer ici :

- a) Le quatuor est un laboratoire, un lieu d'expérimentation, de recherches, à la pointe de la modernité.
- b) Le quatuor est très exigeant. Il est une « épreuve de vérité », « un exercice redoutable » pour tous les compositeurs. Il exerce une forme de fascination, il attire mais peut également effrayer l'artiste. Certains ont attendu très longtemps avant d'écrire un quatuor (Janacek¹⁵¹, Dutilleux¹⁵², Fauré¹⁵³...) Dans l'écriture

¹⁵⁰ Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 20.

¹⁵¹ Léos Janacek a composé deux quatuors, voir répertoire.

¹⁵² Henri Dutilleux a composé un quatuor intitulé *Ainsi la nuit pour quatuor* (1974-1976). Voir répertoire.

pour quatuor, tout s'entend et cette transparence rend la tâche difficile et périlleuse. Se joint à cette donnée purement technique un aspect historique : le poids de la tradition. La difficulté est donc double.

c) Il est un « rendez-vous incontournable ». Avec le temps, il est devenu une référence, une sorte de passage obligé pour le compositeur.

d) L'histoire du quatuor est intertextualité :

... l'histoire du quatuor fonctionne plus que tout autre comme une réinterprétation des mêmes modèles : c'est à travers ce dialogue avec le passé que la plupart des innovations prennent leur pleine signification.¹⁵⁴

Ces quatre idées sont très souvent imbriquées les unes dans les autres dans l'*Esthétique du quatuor à cordes*, toutes sont à penser comme des corrélats de ce que nous avons nommé sa *plasticité*. Lors de nos entretiens avec des spécialistes du quatuor et des quartettistes, la question de la plasticité a parfois été évoquée, nous permettant alors d'approfondir certains points.

Plasticité et facture instrumentale :

Marc Coppey, en évoquant l'idée d'un quatuor-laboratoire, met l'accent sur la facture et l'évolution de cette dernière en lien avec la permanence du quatuor dans l'histoire. La facture de la famille des violons a très peu changé depuis Haydn ; il y a donc une permanence du genre parce qu'il y a une permanence du son, de cette sonorité unique née de l'union des quatre instruments. Ce qui n'est pas le cas, par exemple, des vents ou des claviers...¹⁵⁵

Plasticité interne et plasticité externe :

Bernard Fournier insiste, quant à lui, sur les potentialités quasi-infinies du quatuor. Avec seulement quatre instruments, certains compositeurs ont su développer un son d'une richesse infinie. Beethoven fait du quatuor une force sonore tellurique dans la *Grande Fugue* et Lachenmann en fait un instrument-palette capable de nouvelles couleurs aussi surprenantes que fascinantes. Le quatuor a en lui cette force et cette potentialité¹⁵⁶. C'est en partie ce qui explique sa redoutable plasticité. Les plus beaux quatuors des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles sont ceux qui travaillent cette plasticité intrinsèque. L'ajout d'électronique est d'une autre nature,

¹⁵³ Gabriel Fauré : 1845-1924. Il a composé son *Quatuor en mi mineur, opus 121*, en 1923-1924. Voir répertoire également.

¹⁵⁴ Bernard Fournier, *Idem*, p. 36.

¹⁵⁵ Voir annexe 5, p. 374.

¹⁵⁶ Nous renvoyons ici le lecteur au couple conceptuel « Identité/Potentialité » que propose Hervé Lacombe. Nous ne détaillons toutefois pas ce point ici, parce qu'il en sera longuement question dans la dernière partie de ce travail.

puisque le travail sur la plasticité devient alors extrinsèque... Selon Bernard Fournier, le quatuor y perd en identité.¹⁵⁷

Plasticité et interprètes :

Franck Chevalier explique, quant à lui, que l'idée de plasticité n'est pas uniquement à définir comme le terrain des compositeurs, elle est aussi celui des interprètes.¹⁵⁸

Cette remarque nous ouvre de nouvelles perspectives. L'histoire de l'évolution du genre est marquée par les audaces des compositeurs mais elle est aussi ponctuée par des interprétations qui ont fait date et qui ont ainsi cristallisé certains codes, certaines règles. La plasticité du quatuor doit donc être pensée doublement, selon deux modalités : la création et l'interprétation. Par ailleurs, on oublie trop souvent le rôle des interprètes dans la création, ces deux modalités ne fonctionnent pas simplement parallèlement, elles s'interpénètrent. Illustre exemple : les trois quatuors dits « Prussiens » de Mozart. En 1789, le Roi de Prusse Frédéric Guillaume II commande au compositeur autrichien six nouveaux quatuors. Il est violoncelliste et Mozart se doit donc de faire la place belle au violoncelle dans les trois quatuors qu'il lui composera... L'union entre ces deux pôles que sont l'interprète et le compositeur est ici clairement mise en évidence. Examinons cela de manière plus précise dans le *Quatuor n°21 en ré majeur*, K. 575 (Premier quatuor prussien).

¹⁵⁷ Voir l'annexe 6, p. 376.

¹⁵⁸ Voir l'annexe 7, p. 377.

Quatuor n°21, K. 575, Premier mouvement, Allegretto, mesures 33 à 44 :

Le thème a été exposé au premier violon puis à l'alto et c'est ici au violoncelle de le reprendre légèrement varié. Cette variation permet un aimable dialogue entre le violoncelle et le premier violon.



Quatuor n°21, K. 575, Quatrième mouvement, Allegretto, mesure 1 à 8 : thème énoncé au violoncelle, contrepoint avec l'alto

Cet exemple est encore plus parlant, ce sont les premières mesures du dernier mouvement et c'est le violoncelle qui expose le thème principal, mis en valeur par un élégant contrepoint à l'alto.



Notons que dans ces deux exemples, le violoncelle est exploité dans son registre aigu, ce qui permet de faire ressortir le thème de manière plus éclatante et surtout de mettre en avant les qualités techniques de l'interprète, puisqu'au de-delà de ce que les violoncellistes nomment « la quatrième position », le pouce qui était jusque-là derrière le manche devient un doigt actif, un appui nécessaire pour jouer sur le bas du manche, ce qui est évidemment plus compliqué techniquement.

2. LA PLASTICITÉ DÉFINIE EN CES TERMES EST-ELLE RÉELLEMENT SPÉCIFIQUE AU QUATUOR ?

L'enjeu de cette partie est d'une importance capitale. Il s'agit de comprendre jusqu'à quel point la plasticité définit le quatuor. Trois possibilités s'offrent à nous :

Hypothèse n°1 : Considérer que la plasticité est le propre du quatuor. Si c'est le cas, elle devient la caractéristique essentielle du genre, elle est ce qui le définit et le distingue des autres genres.

Hypothèse n°2 : Considérer que la plasticité permet de conceptualiser l'évolution de tous les genres musicaux dans l'histoire de la musique. Le quatuor aurait alors le statut d'exemple paradigmatique. Notre thèse consisterait alors en un travail d'esthétique musicale décrivant comment un genre peut se renouveler, évoluer, emmagasiner de nouvelles données... Se poserait alors la question de la spécificité du musical. Ce concept de plasticité permet-il aussi d'expliquer l'évolution des genres littéraires, picturaux, par exemple ?

Hypothèse n°3 : Considérer que ce n'est pas la plasticité en tant que telle qui fait la spécificité du quatuor mais son degré d'aboutissement. Tous les genres ont une certaine tendance à la plasticité, mais le quatuor est beaucoup plus plastique que les autres.

Nous sommes partisans de cette troisième hypothèse. Mais comment articuler plasticité et cristallisation ? Comment définir le degré de plasticité des genres et à quoi est-il dû ? Qu'est-ce que l'articulation de ces deux concepts nous apprend sur la force et la densité ontologique des genres musicaux ? Il est temps, pour répondre à ces interrogations, de confronter le quatuor à cordes à d'autres genres.

CHAPITRE 6. LA STABILITÉ ONTOLOGIQUE DU GENRE MUSICAL OU LE TEMPS DES CONFRONTATIONS

Le quatuor à cordes en tant que genre a pu se développer au fil des siècles de manière spectaculaire parce que la formation instrumentale qui le sous-tend lui confère une « stabilité ontologique ». L'association de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle, en devenant une véritable formation instrumentale *stricto sensu*, s'est révélée être un medium parfait pour servir la forme sonate, alors en parfaite adéquation avec l'esprit du temps, l'esthétique et le contexte artistique et musical de l'époque. C'est donc à partir de ce *socle instrumental* qu'il faut penser l'ontologie de ce genre musical. Pourtant, ce lien entre formation instrumentale et genre musical n'est pas une règle si l'on examine la naissance et les évolutions des principaux genres de l'histoire de la musique savante occidentale. Il faut alors postuler qu'il existe d'autres principes permettant l'ontologisation d'un genre. Ce chapitre tentera de systématiser cette question.

Quels éléments permettent à un genre musical de s'imposer sur la scène des possibles artistiques ? Tout genre musical est travaillé, parfois malmené, il est voué à évoluer, à se transformer, et sur ce point, les théories ne manquent pas. La naissance, le développement et la dissolution de ces formes dans l'histoire fascinent et intriguent. Les tentatives d'explications sont aussi diverses que variées, les arguments pouvant être musicologiques et/ou historiques, sociologiques, politiques, organologiques... Le point de vue philosophique sur cette question est différent quoiqu'il traverse nécessairement ces différentes sphères théoriques ; *différent* parce que le problème est posé en d'autres termes. Nous postulons qu'un genre doit reposer sur un principe solide capable de lui conférer un poids ontologique suffisant pour qu'il perdure.

1. LA MESSE

Postulat initial :

La messe est certainement le genre musical le plus vieux et le plus dense ontologiquement parlant de toute l'histoire de la musique. Selon nous, c'est parce que son ontologie repose sur un principe fort : la mise en musique d'un texte fixe. C'est l'enchaînement des textes que l'on nomme l'*ordinaire* qui fait qu'une messe est une messe : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei*. L'existence de ce que nous nommons des *sous-genres* atteste du rayonnement ontologique du genre principal : le Requiem dans le cas de la messe, par exemple. Ce support

extra-musical qu'est le texte, et qui fait la force ontologique de la messe, est peut-être aussi ce qui fait ses limites. C'est un genre dont la plasticité est limitée du fait même de ce support immuable. Postulons donc qu'une stabilité ontologique née d'un élément extra-musical est extrêmement forte mais limitée de par son aspect contraignant.

Examen :

Certains contesteront l'idée que la messe puisse être un genre musical. Elle est avant toute chose la principale cérémonie du culte catholique qui s'articule autour de deux moments *essentiels* : la consécration et la communion. Il est impensable d'occulter ce sens premier et d'ailleurs le second sens sur lequel nous centrons l'analyse ne l'annihile pas : la messe est une cérémonie, petit à petit, mise en musique, et qui est ainsi devenue, par extension, un genre majeur de l'histoire de la musique. A travers ce travail terminologique, nous mettons en évidence le principal problème ontologique auquel nous sommes confrontés : la relative et problématique autonomie de la musique à l'égard du culte, du fait religieux.

Du point de vue de l'instrumentation, et jusqu'au Concile Vatican II, la messe pouvait être :

- *Basse* : c'est-à-dire sans musique
- *Chantée* : avec seulement le plain-chant et l'orgue
- *Solennelle* : avec polyphonie et éventuellement des instruments. A partir du XVII^{ème} siècle, elle peut même être « avec orchestre » dans certaines grandes églises.

En ce qui concerne la forme, notre première analyse mérite d'être précisée. Ce que nous avons appelé son principe ontologique : l'*Ordinaire* ou le *Commun*, est effectivement caractérisé par son immuabilité. Toutefois, se greffe à lui, ce que l'on nomme le *Propre*, qui lui, varie d'une fête à l'autre. Ces deux grandes catégories sont, dans la structure d'une messe, imbriquées l'une dans l'autre.

Soit le schéma suivant :

Situation au sein de la structure de l'œuvre (n°)	Appartenant à l'Ordinaire	Appartenant au Propre
N°1		Introït
N°2	Kyrie	
N°3	Gloria	
N°4		Graduel
N°5		Alleluia <i>ou</i> Trait
N°6		Séquence
N°7	Credo	
N°8		Offertoire
N°9	Sanctus	
N°10	Agnus Dei	
N°11		Communion
N°12	Ite Missa Est <i>ou</i> Benedicamus Domino	

Ainsi, l'*ordinaire* semble être effectivement du côté de la cristallisation et le *propre* du côté de la plasticité, dans la mesure où il s'adapte aux circonstances et au calendrier liturgique. Pourtant, et paradoxalement, lorsque l'on étudie l'histoire du genre, c'est le propre qui est relativement stable dans le répertoire grégorien. L'*ordinaire*, lui, n'a cessé de donner lieu à de nombreuses mélodies interchangeables. Comment appréhender ce paradoxe ? En réalité, il n'est qu'apparent ; deux niveaux de lecture sont imbriqués l'un dans l'autre. Du point de vue *structurel*, l'*ordinaire* est foncièrement ce qui cristallise, il est l'élément porteur de stabilité. Du point de vue *historique*, cependant, et aux origines du genre, il fut très plastique. Puisqu'il regroupe les numéros fondamentaux de la messe, il est logique que les diverses évolutions stylistiques et esthétiques se soient cristallisées sur lui.

L'histoire de la messe est ensuite synonyme de densification. On « étoffe » ces premières mélodies. Petit à petit, donc, la musique prend une place majeure. Cette dialectique entre texte et musique est inhérente au genre. Toutes les périodes conservatrices, prônant un retour au culte vrai et pur, stigmatiseront cet enjolivement musical, au détriment du texte. Enrichir, étoffer, donner de l'emphase, c'est bien cette tendance qui va permettre à la messe de devenir un genre à part entière. La preuve la plus éclatante réside dans un fait simple : certaines messes finiront par être des pièces de concert inutilisables à l'office. Le genre devient alors

potentiellement autonome à l'égard du fait religieux. Nous achèverons notre démonstration en retraçant les grandes lignes de cette évolution génétique en cinq étapes.

1. Vers la fin du XI^{ème} siècle, la polyphonie s'introduit dans la messe, surtout dans les *Graduels* et les *Benedicamus Domino*. Elle se greffe sur la mélodie liturgique conservée comme *cantus firmus*, avec plus ou moins d'aménagements.
2. A partir du XIII^{ème} siècle, la polyphonie prend une place majeure dans les œuvres et, petit à petit, on délaisse le *cantus firmus* pour une composition libre. Généralement il s'agit de polyphonies à trois voix (Messes de Tournai, de Barcelone, de Toulouse, de Besançon).
3. A partir du XIV^{ème} siècle, la question de la cohérence de l'ensemble semble prendre de l'importance : « Guillaume de Machaut¹⁵⁹ fut le premier, avec sa *Messe Notre Dame à quatre voix*, [...] à composer intégralement une messe comprenant tout le commun (...) et à insérer d'une pièce à l'autre des éléments communs assurant à l'ensemble une certaine cohérence. » et au siècle suivant, Guillaume Dufay¹⁶⁰ imagine, pour renforcer cette cohérence, de donner à tous les morceaux d'une même messe un thème commun, emprunté soit à la liturgie, soit même au répertoire profane. L'exemple se généralisera et le procédé va devenir, pendant plus de deux cents ans, une pratique courante. Ces *messes à titre* peuvent se classer en 3 catégories :
 - Les messes à teneur : audition intégrale du thème donné, souvent au ténor
 - Les messes paraphrases : développement libre du thème donné
 - Les messes parodies : adaptation de modèles existants
4. Vers la fin du XVI^{ème} siècle, l'influence du Concile du Trente, hostile à l'emploi de thèmes profanes et l'abandon du style *a capella* entraînent la disparition des *Messes à titre* au bénéfice des messes avec orgue et avec orchestre. Les instruments entrent définitivement dans la sphère liturgique.

Les messes avec orgue :

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, beaucoup de compositeurs choisissent d'écrire des messes pour orgue. Ces œuvres reposent sur un principe : le dialogue entre le chœur et l'orgue. Des morceaux non dialogués sont toutefois ajoutés à certains moments (entrée, offertoire, élévation, communion et sortie), l'organiste peut alors jouer

¹⁵⁹ Guillaume de Machaut : vers 1300-1377.

¹⁶⁰ Guillaume Dufay : vers 1400-1474.

librement. Au XIX^{ème}, on perd l'usage de l'alternance, l'orgue joue uniquement les morceaux nommés précédemment, sauf l'élévation pour laquelle fut prescrit un silence de recueillement.

Les messes avec orchestre :

La messe avec orchestre prend de plus en plus d'ampleur, elle comprend aussi des chœurs et des solos. Au XVIII^{ème} siècle, sous l'influence de l'Opéra, elle prend des allures d'oratorio. La messe avec orchestre gagne l'église luthérienne mais sous une forme abrégée, le plus souvent limitée au *Kyrie* et au *Gloria* sous le nom de *Missa Brevis*. Le genre prend de l'emphase et les compositeurs jouent avec les limites de temps et de style. A partir de la *Messe en ré* de Beethoven, les limites sont tellement élargies que la tolérance n'est plus possible et la messe avec orchestre devient un oratorio de concert, inutilisable à l'Office.

5. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, la scission entre la messe de concert et la messe fonctionnelle est définitive. Ontologiquement parlant, nous avons affaire à deux objets différents : l'un est musique d'action, l'autre est musique d'écoute.

a. **La messe fonctionnelle** : « Malgré l'apport de quelques grands compositeurs (C. Franck, Bruckner, Fauré) [elle] semble avoir eu quelque peine à surmonter la médiocrité générale de l'ensemble des productions. Elle semblait, à l'approche du Concile Vatican II, connaître en France un certain renouveau (Caplet, Poulenc, Langlais, Chailley), mais celui-ci est aujourd'hui remis en question par les incertitudes de la nouvelle liturgie. ¹⁶¹»

b. **La messe de concert** : « n'apparaît plus guère au XX^{ème} siècle que de façon exceptionnelle (Messe glagolitique en dialecte slavons de Janacek, 1926, Messe de Stravinsky, 1948). ¹⁶²»

Bilan :

Ainsi, le texte et la structure-même imposée par l'agencement des différents numéros, surtout ceux de l'ordinaire, créent un support solide sur lequel le genre repose. Ces éléments structurels ont permis au genre d'acquies un poids ontologique important. Ils sont effectivement synonymes de cristallisation. La messe a acquis son statut de genre musical en s'émancipant petit à petit de son ancrage culturel et cette émancipation a pris plusieurs

¹⁶¹ *Dictionnaire de la Musique*, (dir.) Marc Vignal, Paris, Larousse, 2005, entrée « Messe », p. 900.

¹⁶² *Eodem loco*.

formes : la place et le rôle croissant de la musique au sein de la cérémonie, la densification de la texture musicale (notamment par augmentation des effectifs), la tendance croissante au recours à l'instrument, l'accroissement des proportions de l'œuvre. La plasticité de la messe comme genre tient donc à trois processus : la densification, l'instrumentalisation et l'amplification. Notre postulat de départ peut donc être validé à condition qu'il soit nuancé. Il semble que l'autonomie de la messe comme genre à l'égard du culte soit responsable de sa mort lente. Si le principe de stabilité (un texte au sein d'une cérémonie religieuse) n'est plus au cœur des œuvres, le poids ontologique s'amenuise ; la cristallisation ne contrebalance plus la plasticité et le genre perd son identité.

2. L'OPÉRA

Postulat :

Autre genre, autre texte ; que penser de la stabilité ontologique de l'Opéra ? Elle est radicalement différente de celle de la messe parce que ce n'est pas le texte qui lui confère sa force ontologique mais le principe qui unit ce dernier à la musique. A chaque opéra son livret, le texte n'est en aucun cas porteur de stabilité, par contre, son union avec la musique et les modalités de cette interaction constituent l'essence-même du genre. C'est ce principe qui lui apporte sa stabilité ontologique. En termes de fonctionnement ontologique donc, le *Lied* et la mélodie sont très proches de l'Opéra, puisque leurs principes sont deux réponses différentes à une même question fondamentale : comment unir texte et musique ? Dans le premier cas, l'option ontologique est *dramatique*, dans le second, elle est *poétique*.

Examen :

L'Opéra est un drame, au sens premier du terme, une *action* représentée sur scène, qui forme ainsi un spectacle unissant différents arts : la littérature, la musique, le théâtre, les arts plastiques (scénographie) et parfois la danse. L'Opéra est donc par essence un *art total*¹⁶³ ; cette fusion des arts en vue de produire un spectacle aux effets surprenants est une sorte d'idéal asymptotique pour les compositeurs. Il est donc ce genre qui rassemble des chanteurs, des instrumentistes, parfois des danseurs, des acteurs, dans un espace scénique. À ses origines, l'opéra est une pièce parmi d'autres dans le cadre de fêtes somptueuses en l'honneur de mécènes puissants : ballets, intermèdes, comédies madrigalesques, pastorales... Cet aspect

¹⁶³ Nous employons ici ce terme en lui ôtant toute connotation wagnérienne et toute implication politique.

festif et grandiose est intrinsèque au genre. L'opéra naît au début du XVII^e siècle, en Italie. Même si *l'Orfeo* de Monteverdi (1607) est souvent présenté comme le premier opéra de l'histoire, d'autres œuvres de ce type avaient déjà vu le jour quelques années auparavant, les *Euridice* de Peri et de Caccini¹⁶⁴ qui datent toutes deux de 1600, par exemple. Toutefois, la perfection formelle et la dramaturgie née des rapports entre le texte d'Alessandro Striggio et la musique prennent dans *l'Orfeo* de nouvelles proportions. C'est cet aboutissement qui fit dire aux musicologues qu'un nouveau genre était né : un pas d'ordre *ontologique* avait été franchi en cette année 1607 à Mantoue. Le contexte permit l'avènement de ce nouveau genre : les dernières années du XVI^e siècle correspondent à une période de paix et d'opulence propice aux développements des arts, la polyphonie de la Renaissance s'essouffle, le langage évolue rapidement. Les madrigaux, notamment, sont un terrain propice à l'innovation. A l'indépendance des voix de l'écriture polyphonique succède une conception plus verticale permettant notamment une intelligibilité du texte inédite¹⁶⁵. Les évolutions harmoniques (polarité majeure/mineure) et la naissance de la basse continue vont permettre le développement d'un art de l'individualité et, pour la première fois dans l'histoire, le texte littéraire prend le pas sur l'organisation musicale abstraite : la prosodie gouverne le chant. Chez Monteverdi, ce bouleversement esthétique correspond au passage de la *Prima Prattica* à la *Seconda Prattica*. Dans son *Cinquième livre de Madrigaux*¹⁶⁶, la basse devient parfois obligée et les audaces harmoniques confirment que le compositeur vient de prendre un tournant décisif. Cette période est, quoiqu'il en soit, une phase de plasticité très importante : la création est intense, l'expérimentation, au goût du jour. Cet élargissement du madrigal et sa dramatisation représentative donne naissance au *Dramma per musica*, ancêtre de l'Opéra. Cette évolution s'inscrit au sein d'un mouvement humaniste visant à redécouvrir l'art des anciens Grecs. A Florence, chez le Comte Bardi, une Académie se réunit pour retrouver les lois du théâtre antique chanté. On déclame en s'accompagnant d'un instrument -un luth le plus souvent-, on cherche en glosant les textes antiques et les traités de rhétorique... Ainsi, la naissance de l'Opéra est aussi due à une volonté de « retour à » ; aussi paradoxal que cela

¹⁶⁴ Sur un livret de Rinuccini.

¹⁶⁵ Les compositeurs prôneront au début du XVII^e siècle une technique spécifique appelée *Sprezzatura*, une manière de chanter proche de la parole naturelle, « comme si on parlait en musique » écrira Caccini dans sa Préface de 1614.

¹⁶⁶ Les madrigaux de Monteverdi : de 1587 à 1638. Les préfaces de ces livres sont des textes d'une importance capitale, celle du cinquième livre est un véritable manifeste qui permet de comprendre tous les enjeux de cette orientation (pour ne pas dire révolution) esthétique.

Prima Prattica : 1^{er} livre : 1587 ; 2^{ème} livre : 1590 ; 3^{ème} livre : 1592 ; 4^{ème} livre : 1603 (évolution importante, vers la seconda prattica).

Seconda Prattica : 5^{ème} livre : 1605 ; 6^{ème} livre : 1614 ; 7^{ème} livre : 1619 ; 8^{ème} livre : 1638.

puisse paraître, l'innovation est née de travaux tournés vers le passé¹⁶⁷. Dès la naissance du genre, les Princes et les hommes politiques puissants, toujours en vue d'asseoir leur pouvoir et de donner une image prestigieuse, accordent aux artistes des moyens importants. L'Opéra n'est qu'embryonnaire mais déjà les mécènes ont compris l'enjeu politique du genre : autre élément *essentiel*.

Dès lors, et pendant des siècles, le genre va évoluer en fluctuant entre deux pôles extrêmes : d'un côté, la musique (le chant) règne en maître et le texte voit alors son importance diminuer dangereusement (l'action perd en rigueur et cohérence) ; cette solution vise la sensibilité. De l'autre, le drame est le souci premier, la musique le sert en vue de faire vivre au spectateur une expérience captivante en faisant appel à sa rationalité. C'est dans cet espace limité par ces deux bornes extrêmes que le genre peut évoluer ; cette zone est le terrain de la plasticité. Notons qu'au sein même de certaines œuvres¹⁶⁸, ces deux tendances se retrouvent : la première dans les arias, chansons, romances, arioso, prières, cavatines..., la seconde dans les récits secco et les récitatifs... À la lumière de ces remarques, il est aisé de comprendre pourquoi l'opéra a connu une crise romantique. Face à une conception d'une musique absolue¹⁶⁹, pure parce que déliée de tout support, visant une forme de métaphysique et de transcendance, il était normal que l'opéra, parangon d'une musique au service d'un texte et d'une action, donc d'une signification extrinsèque, soit directement visé.

Mais la plasticité a conquis un autre terrain : celui de la langue. À l'origine italien, l'Opéra s'est petit à petit imposé en Europe et a intégré ses principes au sein d'autres univers linguistiques. La querelle des Bouffons représente nettement le type de questionnement qui a alimenté cet élargissement linguistique. À Paris, en 1752, lors de représentations par la troupe des Bouffons de la *Servante Maîtresse* de Pergolèse, Jean-Jacques Rousseau, admiratif de l'œuvre italienne, critiqua dans sa *Lettre sur la musique française* (1753) l'Opéra français et son représentant Rameau : les récitatifs manquent de naturel, l'écriture manque de simplicité, la langue française est incompatible avec la musique. Cette guerre musicale aux arguments linguistiques devint littéraire : on critique le merveilleux de l'opéra français et on apprécie le réalisme des opéras italiens. Cette querelle illustre cette problématique de la langue

¹⁶⁷ Voir notamment *La naissance de l'Opéra, Euridice 1600-2000*, Collection Arts 8, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2001 et *L'ombre de Monteverdi* (écrits de G.M. Artusi) Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

¹⁶⁸ Les œuvres opératiques à l'organisation segmentée, tranchée, par opposition aux œuvres opératiques qui revendiquent une forme de continuité dramatique.

¹⁶⁹ Voir notamment : Carl Dahlhaus, *L'Idée de musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, Genève, Ed. Contrechamps, 1997.

opératique, inhérente au genre, *essentielle*. L'opéra, à l'origine italien, est devenu également français, anglais, allemand, puis russe, espagnol, portugais, danois, suédois, polonais, hongrois, tchèque, finlandais...¹⁷⁰ Il est important de noter que l'intonation naturelle de la langue influence considérablement la musique, la plasticité doit donc aussi être pensée à ce niveau. Les opéras de Janacek sont, de ce point de vue, un excellent exemple : *Jenufa* (1901), *Katia Kabanova* (1921), *L'Affaire Makropoulos* (1926), *De la maison des morts* (1928).

Si l'union de la musique et du texte est le principe ontologique structurant de ce genre, il nous faut constater qu'à certains moments de l'histoire, un point d'équilibre a été trouvé par les compositeurs, une solution esthétique en adéquation avec l'esprit du temps, qui a donc cristallisé des données de manière forte : l'opéra baroque romain, puis vénitien, puis napolitain ou la tragédie lyrique française -version opératique du classicisme versaillais- ou la synthèse mozartienne exemple. Le XIX^{ème} siècle a poussé les compositeurs à se rapprocher des deux pôles énoncés précédemment : l'opéra italien dans lequel la voix a la part belle et, à l'opposé, le drame wagnérien faisant de l'action un impératif absolu.

Bilan :

La permanence du genre qu'est l'opéra dans l'histoire de la musique savante occidentale s'explique par son principe structurant fort : la mise en musique d'une action dramatique fixée par un livret. Ses très nombreux genres connexes attestent de sa grande stabilité ontologique : *opera seria*, *buffa*, *zarzuela*, *mask*, tragédie lyrique, pastorale, opéra ballet, opéra comique, *singspiel*, mélodrame, semi-opéra... La dialectique entre musique et texte est un facteur de plasticité, à différents niveaux : chaque époque, chaque esthétique, chaque compositeur et chaque œuvre même, en propose une solution plus ou moins satisfaisante. Parfois, un équilibre entre ces deux pôles est trouvé et cette alchimie se cristallise pendant quelques années. C'est sur ces données cristallisées que réfléchit la génération suivante ; une forte cristallisation implique quasi-systématiquement une période de grande plasticité, le passage de l'une à l'autre est souvent violent et polémique (pamphlets, lettres, critiques...). Notons, pour conclure, que l'opéra n'est pas défini ontologiquement par un instrumentarium spécifique, la formation sollicitée est une donnée très plastique, assujettie au rapport entre texte et musique. La plasticité du genre s'est donc illustrée à travers trois tendances : l'amplification de l'effectif sollicité, l'exploration des deux pôles extrêmes et l'élargissement à de nouveaux univers linguistiques.

¹⁷⁰ Sur ce point : Hervé Lacombe, *Géographie de l'opéra au XX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 2007.

3. LE CONCERTO

Postulat :

Dans les cas précédents, et à la différence du quatuor, l'ontologisation du genre ne dépend pas directement d'un instrumentarium. Les cas suivants se rapprochent davantage de notre paradigme. Dans le cas du concerto, quel est son principe ontologique ? Un ou des soliste(s) joue(nt) face à un orchestre : le principe compositionnel réside dans cette dualité. L'instrumentarium est donc doublement variable : le choix du/ des solistes et le choix du type d'orchestre. Comment ce principe a-t-il fait évoluer le genre ? Comment analyser les différentes étapes de cette évolution ?

Examen :

Le premier problème réside dans le fait que le terme même de concerto a désigné des réalités différentes. À l'origine, un concerto est une pièce dans laquelle des voix ou des instruments dialoguent et se confrontent. C'est d'ailleurs l'étymologie du terme ; « *concertare* » en latin signifie premièrement « converser », « se concerter », et deuxièmement, « lutter », « rivaliser ». Toute musique pour ensemble pouvait donc s'appeler « concerto ». À la fin du XVI^e siècle, on distingue le *concerto da chiesa* et le *concerto da camera*. Le *concerto da chiesa* désigne alors une pièce pour voix accompagnée, sur un texte religieux, pouvant avoir recours aussi à un double chœur¹⁷¹. J.S. Bach appelle parfois ses cantates des concertos. Le *concerto da camera* est son équivalent profane, il est de style plus léger. Les procédés d'écriture sont toutefois bien différents : le *concerto da chiesa* se caractérise par une écriture grave, souvent fuguée, le concerto da camera ressemble davantage à un madrigal accompagné d'instruments. Peut-on parler de même *essence* ? Ou s'agit-il de deux objets ontologiquement distincts ? Nous affirmons qu'il s'agit de deux pôles qui ont cristallisé des données compositionnelles propres, mais qui influenceront, tous deux, les formes à venir.

Au XVII^e siècle, les expressions *sinfonia*, *canzone* et *concerto* sont souvent équivalentes. Dans ce type de pièces instrumentales se développe le principe de la différenciation entre un petit effectif de solistes appelé *concertino*, ou *coro favorito*, et un grand effectif appelé *ripieno*, *pleno coro*, *concerto grosso* ou *tutti*. Par extension, ce type de pièces donna naissance au *concerto grosso*, forme archaïque du concerto de soliste. Le concerto grosso présente-t-il des caractéristiques essentielles communes avec le concerto de soliste moderne ?

¹⁷¹ Voir notamment les Gabrieli à Saint Marc de Venise et le principe des *Chori sprezzati*.

S'agit-il du même genre qui s'est transformé au fil des œuvres et des ans ou doit-on considérer qu'il s'agit de deux entités ontologiquement distinctes ? Examinons l'évolution du concerto grosso. Ce genre est né sous la plume de Stradella et s'est développé ensuite grâce aux œuvres de Corelli, Georg Muffat, Torelli et Locatelli notamment. Les six concertos brandebourgeois de Bach sont des concertos grossos. En 1677, Bononcini compose un concerto grosso dans lequel le concertino est réduit à un violon solo, cette œuvre passe pour être le premier concerto de soliste, au sens moderne du terme.

L'étude de la genèse du concerto donne souvent lieu à ces interprétations « finalistes », qui présentent le concerto de soliste comme la forme achevée d'un processus de différenciation, à partir d'un chaos instrumental primitif. Il faut alors rappeler que le modèle du concerto de soliste était présent à l'état latent dans toute la musique vocale de monodie accompagnée (également dans la littérature pour orgue), et qu'il n'avait besoin que d'être transposé au domaine purement instrumental. [...] Au reste, la généalogie du concerto, éminemment « impure », faite de croisements, est de celles qui peuvent embarrasser le musicologue, s'il y cherche une progression linéaire.¹⁷²

Ainsi, même si le concerto grosso présente certaines similitudes avec le concerto, ils n'ont pas les mêmes caractéristiques essentielles et il serait abusif de définir le concerto grosso comme une forme embryonnaire du concerto tel que nous l'entendons au sens moderne du terme.

L'influence de la musique vocale est indéniable et une ontologie du concerto se doit de prendre en compte cet héritage. Les grands solistes qui brillaient sur le devant de la scène, les castrats et les Prime Donne, furent assurément des modèles constitutifs du genre. Le perfectionnement de la lutherie et de la technique permirent cette évolution, surtout au sein de l'Ecole italienne avec Vivaldi et Albinoni. La forme du concerto baroque comporte trois mouvements : vif-lent-vif et cristallise définitivement le dialogue spécifique qui se joue entre le soliste et l'orchestre. L'alternance entre solo et tutti est très serrée, surtout chez Vivaldi, mais n'est pas aussi codifiée qu'elle le sera à l'époque classique. Le genre se développe en France et en Allemagne (J. Aubert, J.M. Leclair, Telemann...) Ce serait Leclair qui aurait d'ailleurs introduit le principe du bithématisme au sein de l'allegro initial, ce qui deviendra la règle dans les concertos de C.P.E. Bach, Haydn et Mozart.

Si la forme est encore une fois du côté de la cristallisation, qu'en est-il de la formation ? Quels instruments sont privilégiés et pourquoi ? Quasiment tous les instruments sont mis à l'épreuve dans le rôle de soliste, Vivaldi notamment en a écrit pour mandoline et même pour viole d'amour. Toutefois, la majorité des concertos sont écrits pour les instruments de l'orchestre pour une raison simple : il n'y a pas d'hétérogénéité radicale, le soliste peut à tout moment

¹⁷² *Dictionnaire de la musique, op. cit.*, entrée « concerto », p 325.

revenir se fondre dans l'orchestre. Au milieu du XVIII^e siècle, le violon se fait concurrencer par le clavier, le *piano forte* surtout, qui devient, dès lors, le soliste de prédilection. Les progrès de la facture instrumentale et l'évolution de la technique pianistique permettent au concerto pour piano de se développer de manière spectaculaire. Parmi les instruments les plus souvent sollicités comme soliste dans le cadre d'un concerto, nous trouvons donc le piano, le violon, le violoncelle.

Aux dires de beaucoup, c'est le violoncelle qui viendrait en troisième position, bien après le violon et le piano, parmi les instruments solistes élus par le concerto : certes, son timbre ne ressort pas aussi facilement, surtout dans le registre médium que l'orchestre étouffe sans peine, et le nombre de traits possibles est plus limité. Mais l'ampleur, l'expressivité et la générosité de son timbre en font un partenaire exceptionnel.¹⁷³

Le concerto pour alto, quant à lui, est plus rare. Dans le domaine des vents, la flûte, la clarinette et le cor ont été souvent sollicités. En réalité, presque chaque instrument a eu droit à son ou ses concertos, mais il semble qu'il y ait des instruments plus ou moins *concertables*. Certains se sont fortement cristallisés, d'autres restent de l'ordre de l'exception et de l'anecdote.

Le concerto évolue entre deux tendances contradictoires. Dans le premier cas, il tend au mondain et au frivole, il n'est alors que virtuosité et prouesses techniques : traits, roulades, gammes, et autres acrobaties ; le soliste est une prima donna que l'on vient acclamer. Le concerto est alors un rite social, un tournoi cérémoniel. Dans le second cas, il tend à plus de profondeur et vise à être plus sérieux, plus complexe et plus consistant. Les recherches formelles se cristallisent notamment sur le premier mouvement, le modèle de la forme sonate confère au genre une autre dimension. Il est important de noter également que certains compositeurs modernes vont renouveler le genre en retournant à ses origines. Les concertos de chambre de Hindemith et certains concertos de Stravinski font ainsi directement référence au concerto grosso et au concerto baroque, dans un esprit néo-classique, dans une esthétique *Neue Sachlichkeit*. En France, on revient également à de petites formes, par opposition aux grands concertos romantiques. Ces concertos miniatures naissent sous la plume de Milhaud, Poulenc, Ibert, Françaix et Jolivet, par exemple.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 333.

Bilan :

Le concerto est un genre plastique, toutefois fixé par quelques règles qui, ensemble, créent l'« esprit du concerto ». Son principe ontologique est le suivant : un ou des soliste(s) et un orchestre - pensé comme masse homogène - concertent, dialoguent, se font des politesses et s'assistent mutuellement. De ce point de vue, le concerto est un genre *rhétorique*. Parfois, mais rarement, les rapports sont plus hostiles, le public assiste alors à un affrontement dans lequel les deux parties belligérantes se querellent. L'aspect vocal de l'échange est essentiel, l'opéra ayant très souvent et directement influencé les modalités dialogiques du concerto : l'essence du concerto est celle d'un genre *dramatique*, voire théâtral. Les principaux procédés d'écriture du concerto : l'homophonie, la doublure et l'alternance (répliques plus ou moins serrées, soutien harmonique et/ou rythmique de l'orchestre, l'ornementation, la ponctuation, détachement d'un musicien de l'orchestre pour un dialogue plus intime avec le soliste...) se sont cristallisés dès les origines du genre ; ils sont devenus des conventions. Le concerto est, de ce point de vue, un jeu codé et codifié. La caractéristique ontologique première du concerto reste indéniablement la virtuosité ; La *cadenza* est, de ce point de vue, un des éléments essentiels du genre. Un concerto sans virtuosité est-il encore un concerto ? Il est difficile de trouver dans l'histoire du genre une œuvre niant totalement cet aspect technique. *Le Concerto à la mémoire d'un ange* de Berg, toutefois, apparaît comme un cas limite : la pudeur remplace l'exubérance et le brio. Toutefois, même si les conventions de virtuosité ne semblent pas totalement respectées, l'esprit du concerto est présent, et par bien des aspects, il est sublimé. La plasticité du genre s'est donc illustrée à travers deux tendances : l'amplification de l'effectif orchestral sollicité et la diversification des instruments solistes. Toutefois il s'agit d'un genre au pouvoir de cristallisation très fort, c'est un genre codifié : les règles du *jeu* sont quasi immuables.

4. LA SYMPHONIE

Postulat initial :

Autre genre, autre principe : la symphonie. Elle aussi a une formation variable reposant sur un principe fort : l'idée d'une *totalité unifiée* par-delà les différences timbrales, reposant principalement sur une dualité entre *le quatuor* qui est le cœur de l'orchestre et *l'harmonie*. L'instrumentarium rentre donc en compte dans l'ontologisation du genre mais ce dernier n'est

pas immuable. Les limites de sa variabilité sont déterminées par le principe fondamental du genre. La symphonie va devenir un des genres majeurs de la musique savante occidentale. Pourquoi ? Comment pouvons-nous penser son évolution historique ? Comment nos deux concepts centraux éclairent-ils son histoire ?

Examen :

Née à la même époque que le quatuor à cordes, la symphonie est construite sur la même forme : trois puis quatre mouvements, fondée sur la forme sonate et les procédés d'écriture qui en découlent (travail thématique, harmonie tonale classique...). Examinons son développement historique plus précisément, grâce notamment à l'ouvrage de Michel Brenet, intitulé *Histoire de la symphonie à orchestre : depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement*¹⁷⁴. Malgré son style désuet, il propose quelques développements intéressants. Plusieurs formes anciennes ont permis l'avènement de la symphonie : l'ouverture d'opéra à l'italienne avec ses 3 mouvements : vif/lent/vif, l'ouverture d'opéra à la française, de Lully notamment, avec ses 3 mouvements : lent pointé /vif fugué /lent, les suites de danses et les partitas, les sonates baroques (*da chiesa* et *da camera*) et enfin, le concerto grosso. La symphonie, au sens moderne du terme, est donc une *sonate pour orchestre*. Ce sont notamment illustrés dans ce genre : G.M. Monn, Wagenseil, Carlo d'Ordonez, Michael Haydn, Johann Baptist Vanhal, Carl Ditters von Dittersdorf, J. Agrell, Sammartini, Vivaldi, Hasse, J.G. Graun, K. H. Graun, Molter, Cannabich, Télémann, Stamitz (Ecole de Mannheim), K.P.E. Bach, J. Chr. Bach et Gossec. Dans toute cette activité européenne, et malgré les nombreuses différences, s'affirment quelques constantes : raffinement de l'écriture orchestrale et allègement de la basse continue. La naissance du genre correspond à la naissance de l'orchestre symphonique moderne. Toutes deux ont lieu au moment où les formes instrumentales s'émancipent, en dehors du cadre religieux ou dramatique : en dehors de la voix, du texte et du rite. Parallèlement à l'éclosion du genre, se développe la salle de concert. Une institution comme le « Concert Spirituel » a eu une importance considérable dans l'évolution du genre. Tout genre a en effet besoin d'un lieu adéquat ; ce type de salle a contribué à cristalliser certaines données compositionnelles.

La naissance de la symphonie classique est associée à l'ajout d'un quatrième mouvement venant se glisser entre le mouvement lent central et le mouvement final. Les compositeurs cassent alors la symétrie vif-lent-vif et donnent à la symphonie de nouvelles bases. Le menuet

¹⁷⁴ Michel Brenet, *Histoire de la symphonie à orchestre : depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement*, 1882. Reproduction par Ulan Press de l'édition de 1923.

(puis le scherzo) marque un temps plus léger entre la pause lyrique et suave du second mouvement et le brio énergétique et puissant du dernier mouvement. Il est aussi l'élément populaire qui apporte de la fraîcheur et du caractère à l'ensemble¹⁷⁵, il est ce mouvement de divertissement qui ouvre de nouvelles possibilités formelles et permet d'étendre la forme globale grâce à un jeu d'équilibres et de déséquilibres.

Officiellement, et comme pour le quatuor à cordes, Joseph Haydn est le père du genre. Il a composé 106 symphonies cataloguées. La première date de 1759 environ, toutes ont été écrites entre 1757 et 1795¹⁷⁶. Il est l'un des premiers à avoir su faire fusionner plusieurs éléments en un tout organique, tout en maintenant le sens du mouvement. Clarté, élégance et symétrie ; la forme est cristallisée. Le premier mouvement est un *allegro* de forme sonate, bi-thématique, avec parfois une introduction lente. Le second mouvement est lent, il s'agit d'un *andante* ou d'un *adagio cantabile*. Le troisième mouvement est un menuet de forme tripartite (un menuet, un trio ou *Ländler*, puis retour du menuet). Le dernier mouvement est un *Finale* ou *rondeau* (ou *rondo* plus tard), il se caractérise par son invention mélodique. Les phrases courtes sont souvent divisées en périodes de 4 et/ou 8 mesures. Concernant l'instrumentarium, elles comportent 8 parties au début et ont jusqu'à 17 parties dans ses dernières œuvres. La production haydnienne est donc synonyme d'augmentation de l'effectif orchestral. D'harmonie tonale classique, ces symphonies ont souvent des tons réputés brillants : ré majeur, si bémol majeur, do majeur...

Si la production de concertos pour piano de Mozart fut décisive dans la cristallisation du genre, il n'en est pas de même pour la symphonie. Sa production, quoique remarquable, n'est pas aussi réputée que celle de Haydn. Même si elle présente de nombreuses audaces et une liberté d'inspiration exceptionnelle, elle ne forme pas un tout homogène. Mozart composa 49 symphonies, de 1764 à 1788. Les premières symphonies ont 8 parties puis les effectifs augmentent mais pas de manière systématique : entre 11 et 14 parties environ. Mozart privilégie également le mode majeur dans ses 41 symphonies traditionnellement répertoriées. Haydn et Mozart forment donc un noyau décisif dans l'évolution de la symphonie : raffinement de l'écriture orchestrale, instruments à vents plus individualisés, enrichissement de la palette orchestrale et, surtout, émergence de *l'esprit symphonique* :

¹⁷⁵ Notons que dans sa 9^{ème} symphonie, Beethoven intervertit le second et le troisième mouvement ; l'adagio devient alors une longue méditation avant le finale.

¹⁷⁶ On distingue traditionnellement trois grandes étapes dans cette production : la période *Sturm und Drang*, la période des 6 symphonies parisiennes et la période des 12 symphonies londoniennes, le sommet de la pensée symphonique de Haydn.

cet esprit pouvant se définir comme la faculté de fusionner divers éléments en un tout organique, de maintenir le sens du mouvement et d'exercer sur lui un contrôle continu, de maintenir la musique active ou du moins en activité latente, à tous les niveaux, de suggérer un sens de l'espace tendant vers l'infini et à dimension épique (tout cela par le biais de la forme sonate et d'une conception neuve de la tonalité.)¹⁷⁷

Les neuf symphonies de Beethoven ont ensuite marqué l'histoire du genre. Composées entre 1800 et 1824, ces œuvres s'inspirent du modèle haydnien tout en le transcendant complètement. Chacune a une spécificité, une identité propre, elles forment donc un ensemble qui fait autorité mais n'est pas homogène et lisse. Beethoven travaille la forme jusqu'à la pousser dans ses derniers retranchements :

Il y a un côté démonstratif, oratoire, dans la façon dont ces symphonies travaillent la forme : le travail des motifs ne peut être caché, dissimulé, comme dans les *ricercari* à l'ancienne manière, faits pour l'amateur ; il est, au contraire, affiché, souligné, dramatisé, créant par lui-même la matière d'un drame. Chez Beethoven, l'architecture apparaît en pleine lumière, alors qu'auparavant on cherchait plutôt à la dissimuler. Le travail formel s'exhibe donc avec une certaine impudeur, et les thèmes sont souvent susceptibles de se réduire à une cellule de base rythmique très identifiable [...]¹⁷⁸

Les symphonies de Beethoven contiennent en puissance, d'une certaine manière, toutes les évolutions des siècles suivants. Elles apportent aussi à la symphonique un imaginaire, une spiritualité et une portée métaphysique qui se cristalliseront définitivement. Si le concerto est synonyme de divertissement, la symphonie est, quant à elle, auréolée de sérieux, elle est le lieu des réflexions les plus profondes. Schubert, Mendelssohn, Schumann et Brahms forment ensuite le noyau romantique du genre, tous ont composé dans la lignée de Beethoven en considérant cet héritage de manière différente, en se le réappropriant. Berlioz et Liszt ont, quant à eux, tourné le dos au moule classique et innové sans se conformer au modèle traditionnel. La symphonie devient alors un terrain d'expérimentation. Cette forme symphonique *libre à programme* va s'opposer à une autre forme : *l'ultra-symphonie* de Bruckner et Mahler notamment. Un autre pôle va se cristalliser, en France cette fois, avec les symphonies de Saint-Saëns, D'Indy, Lalo, Chausson, Dukas, Magnard, Franck et Roussel. Les règles et les proportions classiques sont respectées et la texture orchestrale est soignée. Nous évoquerons ensuite deux tendances symphoniques. La symphonie nationale, tout d'abord, se développe au XIX^e et XX^e siècles : Glinka, Rimski-Korsakov, Borodine, Glazounov, plus tard Rachmaninov en Russie, mais aussi Smetana et Dvorak en

¹⁷⁷ Entrée « Symphonie », *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 2005, p. 1370.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 1370-1371.

Tchécoslovaquie, Sibelius en Finlande... Plus tard, mais dans la continuité de ces écoles nationales les créations de Prokofiev et Chostakovitch marqueront un nouveau sommet du genre. Parallèlement à cette tendance, celle d'un retour à la symphonie pure se développe, surtout au sein de l'École de Vienne. En France, ni Ravel, ni Fauré n'ont été attirés par la symphonie, certainement trop usée, selon eux. En revanche, les compositeurs du Groupe de six y trouvèrent un terrain propice, en adéquation avec les partis pris esthétiques : Milhaud, Honegger... Cet historique volontairement synthétique vise à mettre en avant les grands sommets et tendances du genre, qui seront ensuite redéveloppés ou volontairement contournés. Durant ces deux siècles de musique, le lien avec l'univers vocal semble être aussi paradoxal que fort :

La symphonie moderne ne s'est trouvée qu'au milieu du XVIII^e siècle, mais il est curieux de noter qu'elle s'est définie d'abord par l'exclusion de la voix et du texte, et que celui qui l'a portée le plus haut, Beethoven, est aussi celui qui a fini par y réincorporer, dans sa *Neuvième*, le texte et la voix. Comme si la symphonie avait toujours conservé un rapport secret avec la voix humaine et la musique dramatique, fût-ce sous la forme de l'exclusion ou de la sublimation.¹⁷⁹

Définir la symphonie comme une pièce orchestrale et purement instrumentale, c'est donc comprendre que cette cristallisation instrumentale rentre en tension avec celle de la musique opératique et vocale. Un autre constat s'impose : c'est une formation qui n'a cessé d'évoluer et qui ne semble présenter, de ce fait, qu'une très faible stabilité ontologique. Si Haydn et Mozart représentent un tournant puisque leurs symphonies passent de huit à quatorze et de huit à dix-sept parties, il nous faut élargir notre champ d'investigation et constater qu'entre l'orchestre de Mannheim¹⁸⁰ et l'orchestre titanesque de la fin du XIX^e siècle, les différences sont colossales. L'identité de l'objet *orchestre* est-elle malgré tout préservée ? Il semblerait que oui. L'orchestre a évolué, s'est développé certes, mais a préservé, malgré tout, les instruments choisis à son origine : deux ensembles de violons, des altos et des violoncelles qui représentent ce que nous nommons l'« quatuor », même si l'on compte également en son sein les contrebasses¹⁸¹. Il représente le cœur de l'orchestre. Lui sont adjoints les vents, à l'origine par deux : deux hautbois, deux bassons et deux cors. Seule exception, la flûte, qui est parfois seule, à l'époque classique. Cette formation est une constante dans l'histoire de l'orchestre symphonique et forme ainsi un noyau dur quasi intouchable parce que

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 1368.

¹⁸⁰ Orchestre de Mannheim : voir annexe 8, p. 378.

¹⁸¹ *Contrebasses* : elles font partie de ce qu'on nomme le « quatuor » de l'orchestre. À l'origine, elles ne faisaient que doubler les violoncelles à l'octave inférieure pour créer de la profondeur et renforcer ainsi la base de l'harmonie. C'est certainement pour cette raison que l'on a gardé le terme de « quatuor » et non « quintette ».

définitivement *cristallisé*. Ce serait donc une erreur de penser que l'orchestre est une instrumentation fondamentalement instable. Elle est plutôt plastique et de nature extensible, Christian Merlin parle très justement de « formation à géométrie variable¹⁸² ». Le XIX^{ème} siècle ne fera, en somme, qu'élargir l'orchestre classique par deux moyens, en renforçant les effectifs et en ajoutant de nouveaux timbres à la palette orchestrale (notamment cuivres et percussions). L'orchestre symphonique, malgré son évolution spectaculaire¹⁸³, est un ensemble fondé sur des principes valables à toutes les époques et les esthétiques :

- **Une logique de masse sonore, à l'opposé de celle de la musique de chambre qui se pense comme une addition de solistes.**

C'est d'ailleurs grâce à ces deux logiques contraires que nous pouvons trancher et affirmer que telle œuvre fait partie de l'univers de la musique de chambre et telle autre, du monde symphonique : « Des œuvres pour huit instruments, comme l'*Octuor* de Schubert, sont de la musique de chambre, tandis que les œuvres pour un nombre égal d'instruments, mais pensées « orchestralement », c'est-à-dire en jouant systématiquement sur le total instrumental (comme le *Concerto pour clavecin* de Falla) sont déjà des œuvres pour orchestre. ¹⁸⁴»

- **Une dialectique entre les deux sous-ensembles qui le constituent : le quatuor (ou quintette) qui est le centre de gravité de l'orchestre et l'harmonie (bois et cuivres).**

En approfondissant notre exploration de cette formation, nous constatons qu'elle repose sur une organisation d'une grande complexité ; chaque famille d'instruments a ses codes et ses usages et, pour les appréhender, il nous faut passer de *la formation* en tant que telle à *l'ensemble*. Comment fonctionne cet ensemble instrumental ? Commençons par reprendre notre distinction entre le quatuor et l'harmonie et poursuivons. Christian Merlin écrit à propos du quatuor de l'orchestre :

Indispensable pour phraser et articuler les symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven ou Brahms, ce socle forme environ 75% de l'effectif dans le répertoire classique, 65% dans le répertoire romantique et postromantique. On a pris l'habitude de l'appeler « le quatuor » : on dira ainsi qu'un orchestre dispose d'un « très bon quatuor », en référence à la musique de chambre. Mais il serait plus approprié de parler de « quintette », avec ses premiers et seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses. Confrontés à leur masse informe sur scène, nombre de spectateurs de concerts s'ingénient à les compter une par une pour en déterminer l'effectif. Méthode fastidieuse et peu fiable. Il existe un moyen beaucoup plus sûr. Il suffit de compter les contrebasses, et d'ajouter deux instruments à chaque pupitre en remontant du grave à l'aigu jusqu'aux premiers violons. Ainsi, s'il y a huit

¹⁸² Christian Merlin, *Au cœur de l'orchestre*, Paris, Fayard, 2012, p. 64.

¹⁸³ L'orchestre passe en effet de 20 à 100, 150 musiciens voire davantage dans certaines œuvres de Berlioz ou Mahler.

¹⁸⁴ *Dictionnaire de la musique, op. cit.*, entrée « orchestre », p. 1036.

contrebasses, on a toute chance de trouver dix violoncelles, douze altos, quatorze seconds violons et seize premiers.¹⁸⁵

Il existe trois configurations-types : (1) Un effectif à soixante cordes réparties en 16 premiers violons, 14 secondes, 12 altos, 10 violoncelles et 8 contrebasses : c'est l'effectif pour les grandes œuvres postromantiques de Brahms, Wagner, Bruckner, Mahler et pour les grandes pièces orchestrales modernes de Strauss, Stravinsky, Bartók et autres. (2) Un effectif de cinquante cordes (14-12-10-8-6), plus fréquent pour le dernier Beethoven, Schubert et Schumann. (3) Un effectif à quarante cordes (12-10-8-6-4), plus habituel pour Haydn, Mozart ou le premier Beethoven. Ce quatuor est organisé selon une hiérarchie complexe¹⁸⁶ (premier violon, chefs de pupitre, distinction solistes/ musiciens de rang...)

Derrière le groupe compact des cordes, les instruments à vent, autrement dit l'harmonie, se subdivise en deux sections : les bois et les cuivres. Les bois, que l'on appelle parfois « la petite harmonie », se composent de quatre pupitres ; flûtes, hautbois, clarinettes et bassons. Chacun de ces pupitres possède une structure similaire : un ou deux solistes, un ou des seconds, et un titulaire de ce que l'on nomme les « instruments auxiliaires ».

Chaque instrument du groupe des bois forme en effet à son tour une famille, dont certains membres ont une personnalité bien à part. Leur technique de jeu est suffisamment spécifique, et les compositeurs des XIX^e et XX^e siècles y ont suffisamment recours pour que l'on estime nécessaire d'en faire une spécialité. C'est pourquoi le pupitre de flûtes comportera aussi une place de piccolo (ou petite flûte) solo, le pupitre de hautbois un poste de cor anglais solo, le pupitre de clarinettes se verra doté d'une clarinette basse solo, parfois même d'une petite clarinette solo, et le pupitre de bassons d'un contre-basson solo.¹⁸⁷

La section des cuivres comprend quatre pupitres : cors, trompettes, trombones et tuba. Les cors ne sont pas tout à fait de la famille : ils le sont par le matériau, mais leur son doux et moelleux et leur fonction de charnière font d'eux un relais entre bois et cuivres, voire entre cordes et vents¹⁸⁸. Les trompettes sont sur le devant de la scène, avec leur son brillant, elles sont capables de couvrir tout l'orchestre à elles seules. Les trombones ont une fonction plus harmonique que mélodique, avec un son profond et majestueux, et le tuba est le seul de son espèce, quoiqu'il prolonge le pupitre de trombones.

Contrairement aux bois, la structure des différents pupitres de cuivres est contrastée. Un orchestre symphonique compte en général sept à huit cors titulaires, avec souvent deux solos afin qu'ils puissent se relayer. La répartition des rôles au sein du

¹⁸⁵ Christian Merlin, *op. cit.* p. 178.

¹⁸⁶ Sur ce point : *ibidem*, deuxième partie, chapitre 1 : « Organisation et hiérarchie. » p. 163-176.

¹⁸⁷ *Eodem Loco*.

¹⁸⁸ Les cors sont en effet un pivot, une clé de voûte de l'orchestre : « Avant d'être un instrument soliste, c'est un rassembleur » écrit Christian Merlin, *ibidem*, p. 276.

pupitre est strictement fixée entre deuxième, troisième et quatrième cor. Ils sont même dix à l'Opéra de Vienne ou à celui de Paris. Le pupitre de trompettes se compose de quatre ou cinq titulaires (Six à l'Opéra de Vienne, sept à celui de Paris) : une ou deux trompettes solos, une ou deux deuxième trompettes, une troisième trompette qui fait souvent office de corne solo. Même configuration pour les trombones, le troisième étant titulaire du trombone basse. Le tubiste est seul, mais règne sur une famille nombreuse d'instruments de taille et de tonalité différentes.¹⁸⁹

Contrairement à un pupitre de violons ou d'altos où les musiciens du rang sont noyés dans la masse, chaque joueur de cuivre est pour ainsi dire soliste. S'ajoutent à ces deux groupes les timbales, l'ensemble des percussions et d'autres instruments ponctuellement sollicités comme la harpe ou le piano...

Conclusion :

L'instabilité ontologique de l'orchestre ne serait donc qu'apparente :

De Haydn à Mahler et même à Richard Strauss, l'orchestre peut décupler son effectif, s'incorporer de nouveaux instruments (du côté des vents), c'est toujours le même orchestre qui ne fait que progresser par addition, enrichissement, ornementation, sur une base immuable qui reste bien visible.¹⁹⁰

Nous en concluons donc que tout genre musical doit, à partir du XVIII^e siècle, pour se développer, être fondé sur une formation. L'instrumentation est toujours première, au fil des œuvres, elle devient une formation, plus ou moins académique et plus ou moins stable ontologiquement. Elle n'en reste pas moins la condition *sine qua non* à tout avènement d'un genre musical nouveau. La symphonie est un genre très plastique, notamment du point de vue de l'instrumentation, puisqu'elle peut même accueillir, en son sein, des voix ! La limite à cette tendance plastique semble s'articuler autour de deux principes : une formation minimale (quatuor et vents individualisés) et une exigence dans l'écriture (cohérence et dynamisme de la forme, qualité du contrepoint grâce à un travail dynamique de la masse orchestrale). Comme dans le cas du quatuor, la cristallisation du répertoire donne naissance à des ensembles spécifiques, ontologiquement dérivés du genre. Si un genre connaît en effet un grand succès, s'il constitue un répertoire très large et très diversifié, les musiciens décident de créer des ensembles qui lui sont consacrés. Le principe est simple : pour jouer un répertoire exigeant et prestigieux, il faut que des instrumentistes s'y consacrent quasi exclusivement ; d'où la formation de grands orchestres (plus ou moins spécialisés dans tel ou tel répertoire) et la formation de grands quatuors. L'organisation et la hiérarchie de l'orchestre symphonique telles que nous les connaissons aujourd'hui n'ont guère d'équivalent, notamment parce que la

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 274.

¹⁹⁰ *Dictionnaire de la musique, op. cit.*, p. 1037.

figure du chef d'orchestre implique un fonctionnement très spécifique. Ce statut de chef, *Dirigent* en allemand, *conductor* en anglais, est aussi complexe que fascinant. Il s'agit avant tout d'une fonction, historiquement marquée et d'une réalité relativement récente, puisque jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le premier violon assurait la cohésion du tout sans qu'une personne extérieure soit nécessaire. Mais l'augmentation croissante de l'effectif orchestral et la complexité métrique grandissante ont imposé un coordinateur extérieur, qui est devenu, au XIX^e siècle la figure adulée que l'on sait :

De simple batteur de mesure, il est devenu un interprète à part entière, conférant sa marque à la pièce jouée en effectuant seul les choix de caractère, de couleur, tempo, dynamique, phrasé, articulation comme le fait un pianiste ou violoniste qui « monte » une œuvre.¹⁹¹

Le chef est donc le seul interprète qui ne produit pas lui-même les sons. Cette figure doit évidemment être prise en compte de nos analyses. Elle est essentielle du point de vue esthétique mais aussi logistique et technique. Dans le quatuor, l'organisation est pensée différemment ; moins institutionnelle, elle dépend de la personnalité des quartettistes, de leurs envies, de leurs valeurs, de l'histoire de l'ensemble et des contraintes extérieures.

5. LE TRIO

Postulat initial :

On pourrait s'attendre à ce que le trio fonctionne de manière analogue au quatuor à cordes. Un genre découle d'une formation établie, une forme structure un timbre spécifique. Or, il n'en est rien. Pourquoi le trio n'est-il pas une association d'instruments qui s'est cristallisée au fil des ans ? Pourquoi le terme de *trio* n'évoque pas pour les musiciens un instrumentarium défini, à la différence du quatuor ? Le flou terminologique semble traduire un manque de consistance et de stabilité ontologique, il s'agit de comprendre pourquoi.

Examen :

Le trio désigne trois réalités différentes : l'*ensemble* de trois instrumentistes concertants, une *œuvre* musicale écrite pour un tel ensemble et la *formation* en tant que telle. De ce point de

¹⁹¹ Voir notamment les analyses de Christian Merlin, *Au cœur de l'orchestre*, op. cit, p. 385-411.

vue donc, il présente les mêmes ambiguïtés sémantiques que le quatuor, ambiguïtés liées à ce triple sens. Mais le terme *Trio* renvoie également à d'autres réalités musicales :

- L'expression '*en trio*' est une dénomination fréquente, dans la musique baroque, qui peut porter à confusion puisqu'elle indique le nombre de parties d'un ensemble et non le nombre exact d'instrumentistes. Une sonate en trio comporte donc deux voix mélodiques réalisées par deux violons ou un violon et une flûte (L'instrumentation est très flexible) et la voix de la basse continue. Cette basse était souvent réalisée par plusieurs instruments : clavecin et violoncelle ou luth, viole... Mentionnons, pour conclure sur ce point, que la sonate en trio atteint son apogée avec l'œuvre de Corelli¹⁹².
- Le *trio* est aussi la partie centrale d'un menuet ou d'un scherzo. Il se caractérise souvent par un caractère différent (plus mélancolique en général) et surtout par une orchestration plus légère. Ce terme viendrait de la musique de Lully notamment dans laquelle cette partie était habituellement confiée à un trio de deux hautbois et basson, d'où son nom.
- Le *trio* désigne aussi, pour l'organiste, l'individualisation de chaque partie comme si cette dernière était le fait d'un instrument distinct. Il s'agit donc dans ce cadre d'une pièce à trois voix réparties entre trois timbres différents. Deux configurations sont envisageables : soit sur deux claviers manuels et le pédalier, soit sur claviers manuels uniquement (cas usuel dans l'orgue classique français).

Depuis 1750 environ, le trio est considéré comme une pièce usuelle dans le domaine de la musique de chambre, il adopte souvent le cadre formel des sonates à trois ou quatre mouvements. Toutefois, et contrairement au quatuor à cordes, le trio peut prendre différentes formes, voici les trois principales :

1) Le trio à cordes

Il est composé d'un violon, d'un alto et d'un violoncelle et ressemble donc étrangement au quatuor à cordes mais n'a pas connu le même succès, certainement parce qu'il ne présente pas les mêmes potentialités. Il est en effet très difficile de parvenir à un juste équilibre des voix parce que cette formation souffre d'une faiblesse dans le milieu de la tessiture. Il n'offre donc

¹⁹² Arcangelo Corelli a composé de nombreuses sonates :

- 24 sonates *da chiesa* opus. 1 et opus. 3
- 4 sonates *da camera* opus. 2 et opus. 4
- 12 sonates *da chiesa* et *da camera* opus. 5.

pas l'homogénéité et l'équilibre dialogique du quatuor. Son répertoire n'égale celui du quatuor ni qualitativement, ni quantitativement.

2) Le trio avec piano

Il est composé d'un duo d'instruments à cordes, généralement d'un violon et d'un violoncelle, et d'un piano. C'est un genre qui a donné naissance à une importante littérature qui comporte des chefs-d'œuvre : Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Tchaïkovski, Fauré, Ravel, Chostakovitch... Ce genre s'est développé quelques années après le quatuor à cordes et la symphonie, certainement parce que son succès est tributaire des évolutions techniques du piano. On constate en effet que son développement en tant que genre correspond au bond extraordinaire dans l'évolution de la facture du piano des années 1790-1830. C'est en effet pendant ces quarante années charnières que le gracile *piano forte* se transforme en un piano romantique robuste et puissant. Notre hypothèse initiale est une fois encore confirmée ; le genre a besoin d'une instrumentation stable et solide pour éclore. L'histoire de la facture instrumentale a en effet une importance capitale dans la constitution des formations et des genres.

3) Le trio d'anches

Il est composé d'un hautbois, d'une clarinette et d'un basson. Il est l'équivalent du trio à cordes dans le domaine des bois. Les différences de timbre entre ces trois instruments sont cependant plus importantes que celles de son homologue à cordes. Rappelons que cette formation est la base des pupitres des bois dans l'orchestre symphonique et qu'elle dispose d'un répertoire assez large et varié : J.S. Bach, Mozart, Auric, Tansman, Martinù... Elle semble connaître aujourd'hui un certain succès, en témoignent les commandes pour l'ensemble Trielen¹⁹³ par exemple.

Mais il existe bien d'autres configurations de trios. Pour mettre en évidence cet aspect protéiforme, nous citerons encore deux autres associations d'instruments, moins classiques et plus hétérogènes puisqu'elles réunissent, cette fois, des instruments de famille différente.

- **Le trio pour piano, clarinette et alto** que Mozart utilisa dans le trio Kegelsatt « Trio des quilles », K. 498 en 1786.

¹⁹³ Ensemble Trielen, trio d'anches : <http://www.trielen.com/>

« Diverses pièces ont été écrites pour l'Ensemble Trielen telles celles de Bruno Siberchicot, Yves Pignot et plus récemment Jean Claude Wolf, Henri Pauly Laubry, Yassen Vodenicharov, Robert Lemay, Jean louis Petit et Arthur Aharonian. »

Les premières mesures de ce Trio des quilles :

The image shows the first measures of a musical piece for three instruments: Clarinet in B, Viola, and Piano. The tempo is marked 'Andante.' The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The Clarinet part is mostly rests. The Viola part begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The Piano part also begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

- Le trio pour piano, violon et clarinette qu'utilisèrent Béla Bartók dans *Contrastes* et Igor Stravinsky dans sa *Suite tirée de l'Histoire du soldat*.

Les premières mesures de Contrastes :

The image shows the first measures of a musical piece for three instruments: Violin, Clarinet in A, and Piano. The tempo is marked 'Moderato, ben ritmato, ♩ = ca 100 - 94'. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 4/4. The Violin part begins with a pizzicato (pizz.) instruction and a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) dynamic. The Clarinet part begins with a piano (p) dynamic. The Piano part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Mais seul le trio avec piano fait le poids face au prestige et à l'abondance du répertoire pour quatuor à cordes, lui seul est capable de nous fournir les éléments nécessaires pour une confrontation à armes quasi égales. Le *Trio avec Piano* de Ravel en est un très bel exemple, nous en proposons ici une analyse qui accorde toute sa place au contexte. Il témoigne d'un tel équilibre et d'un tel degré d'aboutissement dans l'écriture qu'il peut être comparé aux plus grands quatuors à cordes. Cette œuvre a été composée à Saint-Jean-de-Luz d'avril à août 1914, on y décèle d'ailleurs une influence du folklore basque¹⁹⁴ et la partition est dédiée à André Gédalge. La première représentation eut lieu le 28 janvier 1915 au concert de la

¹⁹⁴ Voir notamment l'article de Michel Sendez « Les éléments basques dans la musique de Ravel » < <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/08/08187221.pdf> >. Plus spécifiquement: l'évocation du premier mouvement du *Trio* p. 197.

S.M.I. : Alfredo Casella au piano, Gabriel Willaume au violon (ou Georges Enesco) et Louis Feuillard au violoncelle. L'œuvre se compose de quatre mouvements : *Modéré*, *Pantom*, *Passacaille-très large* et *Final-animé*. Chacun de ces mouvements est indépendant et présente une perfection formelle intrinsèque; aucun thème ne leur est commun. Le premier mouvement, *Modéré*, est le plus long. De forme sonate, il est presque entièrement fondé sur le motif rythmique de la première mesure : un rythme de danse basque à 8/8 caractérisé par une articulation irrégulière qui crée une énergie particulière : 3/8, 2/8, 3/8. Ravel prend évidemment de grandes libertés à l'égard de la forme sonate traditionnelle, notamment en développant et proposant un travail motivique du thème dès l'exposition. Le thème A comporte en réalité deux phrases distinctes : a1 (mesures 1 à 4, reprise mesure 5 à 8) et a2 (mesures 9 à 12). Elles sont, toutes deux, basées sur la même cellule rythmique. A la mesure 12 apparaît le thème A', plus lyrique et plus fluctuant. Après l'exposition de ce thème, Ravel travaille ce double matériau jusqu'à l'apparition du thème B, énoncé par le violon, relayé ensuite par le violoncelle. Les deux thèmes énoncés, Ravel propose un développement qui sera surtout une exploration des ressources timbrales du trio : exploitation d'un ambitus extrêmement large, accords égrenés au piano qui prend alors des allures de harpes, jeux d'harmoniques au violon et au violoncelle pour créer des sonorités cristallines et féériques, et pizzicati. La réexposition sera brève, elle annonce alors une coda sublime dans laquelle le trio semble se désincarner et produire une sonorité entre rêve et mélancolie d'une sublime fragilité. Cette coda crée un effet sonore envoûtant, tout semble tendre vers une forme d'immobilité ; petit à petit, les éléments s'amenuisent. Tout se passe comme si nous suivions des yeux un homme marchant sur un très long fil, très fin, qui s'éloigne pour ne devenir qu'un minuscule point dans l'horizon. Ce mouvement s'achève donc dans une atmosphère irréelle. Ce mouvement présente également un travail particulièrement intéressant sur l'organisation de l'espace sonore, notamment à deux endroits névralgiques :

❖ Mesures 67-71 : **Un phénomène d'élargissement spatial**¹⁹⁵

A partir de la mesure 67, l'ambitus s'élargit dans les graves avec un accord du piano (ré), puis l'espace s'agrandit encore davantage puisque la main gauche du piano descend jusqu'au do dièse (octava bassa), d'où le recours à une triple portée. Le violon, quant à lui, explore les suraigus grâce aux harmoniques. Le trio prend alors des couleurs d'orchestre, sur plus de six octaves ; les basses du piano résonnent comme des pédales tenues par un tuba et les notes du

¹⁹⁵ Ce phénomène est observable à d'autres endroits dans le *Trio*. Dans ces passages, ce travail sur l'espace est souvent matérialisé par une partie de piano écrite sur une triple portée. Les quelques mesures présentées ici nous semblent cependant les plus exemplaires.

violon rappellent la sonorité de la flûte. Ravel parvient ainsi à enrichir la palette sonore de cette petite formation et à repousser ses limites timbrales grâce à un élargissement inédit de l'ambitus.

(en retenant)

8 au Mouv! en animant & en augmentant peu à peu

En dehors

Suivez

8^{va} Mouv! en animant & en augmentant peu à peu

8^{va} bassa

jusqu' au N° 9

jusqu' au N° 9

loco

❖ Mesures 108 à 117 : **Phénomène d'éloignement spatial**

Dans la coda de ce premier mouvement, comment Ravel parvient-il à créer l'illusion d'un éloignement spatial ? Au-delà des indications de tempo et de nuance, il travaille au cœur du timbre de chaque instrument. Il utilise les harmoniques et surtout demande au violoncelliste de jouer sur la corde de *do*, la plus grave et donc la plus épaisse, ce qui crée une sonorité plus étouffée, plus *nuageuse*. C'est un procédé idéal pour auréoler un motif de mystère et, pour renforcer l'illusion, le piano utilise l'extrême grave (en *octava bassa*). Ces quelques mesures donnent l'impression qu'un voile s'enroule autour du trio pour n'en laisser paraître que les ombres. En ce qui concerne le travail motivique, comme dans un rêve, les motifs s'élident petit à petit jusqu'à disparaître complètement. Le silence joue donc un rôle fondamental, il investit graduellement l'espace sonore. Le petit point qui finit par disparaître à l'horizon, dont nous parlions tout à l'heure, se matérialise musicalement par un accord parfait de *do* majeur (Uniquement la tierce au départ : *do-do-mi* au piano sur une ronde avec point d'orgue puis *do, sol, mi* au violoncelle dans le registre grave et en pizzicati, tout doucement.)

First system of the musical score, featuring piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes complex chords and arpeggios. The vocal line is in a high register with a melodic contour.

Ra - - - len - - - ti

Ra - - - len - - - ti

Second system of the musical score, featuring piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes complex chords and arpeggios. The vocal line is in a high register with a melodic contour.

13

pp

Sul Do

Retenu

pp

pplointain

Retenu

Third system of the musical score, featuring piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes complex chords and arpeggios. The vocal line is in a high register with a melodic contour.

Mouv: du début (un peu retenu)

pp

gliss.

Perdendosi

pizz.

Mouv: du début (un peu retenu)

ppp

Perdendosi

ppp

8^a bassa.....!

8^a bassa.....!

8^a bassa.....!

Fourth system of the musical score, featuring piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes complex chords and arpeggios. The vocal line is in a high register with a melodic contour.

Le second mouvement est un « *Pantomime* ». Ce terme n'appartient pas à l'univers de la musique, mais à celui de la poésie, puisqu'il désigne une forme poétique à refrain faisant référence à une déclaration chantée dans la poésie malaise. L'exemple le plus célèbre de notre littérature reste incontestablement *Harmonie du soir* de Baudelaire¹⁹⁶. Ravel propose ici un travail de superpositions rythmiques inédit en séparant le piano des deux instruments à cordes frottées, créant ainsi une opposition dynamique qui permet l'épanouissement de procédés d'écriture d'un grand raffinement. Le mouvement comporte trois thèmes essentiels. Le premier est rapide, frénétique et incisif, il est énoncé par le piano, puis par le violon, de nouveau relayé par le piano. L'accompagnement en pizzicati permet de ponctuer la mélodie par des accords mettant ainsi en évidence l'irrégularité rythmique. Le second thème est plus lyrique, plus expansif que le premier, il est l'élément tourbillonnant de la pièce. Il se déploie dans un tournoiement incessant. Ses triolets apportent du ternaire dans cet univers binaire et appellent à la danse. Il est présenté pour la première fois par le violon et le violoncelle à l'unisson. Enfin, le troisième thème est, quant à lui, plus discret, plus calme que les deux autres, ce dernier est exposé par le piano et il est contrepoiné au premier thème. En valeurs

¹⁹⁶ Charles Baudelaire, « Harmonie du soir », *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis et De Broise, 1re éd., Paris, 1857.

Ed. de référence : Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1975 ; préface et notes de Claude Pichois.

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
 Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
 Valse mélancolique et langoureux vertige !
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
 Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
 Du passé lumineux recueille tout vestige !
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !

Soit: ABCD/ BEDF/ EGFH/ GIHJ: le second et le quatrième vers deviennent le premier et le troisième vers du quatrain suivant.

longues, dans l'esprit du choral, il sera développé au cœur de la pièce. Ces trois thèmes se succèdent frénétiquement, se superposent, s'enrichissent mutuellement tout au long de ce Pantoum. Comme les vers qui composent *Harmonie du soir*, ils reviennent à la manière d'un refrain et nous sont un peu plus familiers à chacune de leur apparition, jusqu'à donner l'impression d'être de vieux souvenirs. Ravel cherche, dans ce mouvement aussi, à explorer toutes les potentialités timbrales du trio : une harmonie de couleurs, une alternance d'*arco* et de *pizzicati*, une infinité de phrasés (notes piquées, accents, staccato, liaisons diverses, ornements...) et l'exploitation de tout le registre. Les recherches timbrales se matérialisent sur la partition par une très grande précision dans les nuances mais aussi dans les doigtés. Ravel impose parfois au violoniste et au violoncelliste de jouer sur telle ou telle corde ou d'utiliser les cordes à vide. Une fois encore les instruments semblent parfois se métamorphoser, le piano prend des allures de harpe, par exemple, à la mesure 198 et à la mesure 202, lorsqu'il effectue de longues glissades...

Le mouvement suivant est une « *Passacaille* ». Sa forme même implique un thème obligé, comme le *ground* ou la chaconne. Elle est en effet basée sur un thème dont la répétition entraîne des variations soit dans l'énoncé de ce thème, soit dans les autres parties. « Le principe de la passacaille est que le dessin générateur, qu'il reste à la base ou, cas moins fréquent, voyage dans les diverses parties, demeure intégralement le même dans la plupart des variations. Ce sont donc les autres parties qui apportent le renouvellement indispensable au développement de l'œuvre.¹⁹⁷ » La forme est ici traitée assez librement par Ravel qui commence par exposer tour à tour le thème aux trois instruments. Tout commence donc par cette longue mélodie pentatonique, sereine et solennelle, qui naît dans l'extrême grave du piano. Puis le thème est exposé au violoncelle, et au violon. La pièce est construite sur une forme en arche, Chacun des trois instruments s'approprie ce thème¹⁹⁸ et, grâce à un grand crescendo, ce dernier va gagner en puissance, et avec une certaine majesté, aboutir à un climax mesure 49 : l'ambitus est immense, l'harmonie est beaucoup plus étoffée qu'au début de la pièce, et dans un *fortissimo*, le thème se déploie avec panache. Après cette apothéose, le calme revient progressivement : l'ambitus se réduit, l'espace sonore se referme, le violon et le violoncelle jouent avec une sourdine pour créer un timbre doux et contribuer à retrouver l'atmosphère feutrée initiale. Lentement, le piano, en solo, redescend dans l'extrême grave ; la boucle est bouclée, le cycle est achevé.

¹⁹⁷ André Hodeir, *Les Formes de la musique*, entrée « Passacaille », Paris, PUF, 1951, 15^{ème} édition, p. 84.

¹⁹⁸ Le thème apparaît au piano (mesure 1 à 8) ; au violoncelle (mesure 9 à 16) ; au violon (mesure 17 à 25) ; au piano de nouveau (mesure 25 à 32) ; au violoncelle de nouveau (mesure 33 à 36).

Nous retrouvons dans le dernier mouvement, *Final animé*, la forme sonate. Ce mouvement présente de nouveau des rythmiques irrégulières inspirées par le folklore basque : 5/4 et 7/4.

Vladimir Jankélévitch écrit :

Voici, pour servir de Final, un long thème de ronde rythmé sur une mesure impaire et décoré d'un papillotement de trémolos lumineux. Ce thème joyeux aux deux versants symétriques s'interrompt pour laisser le piano entonner une sorte de péan triomphal autour duquel les cordes font scintiller un trille de do dièse. L'éclat somptueux de ces fanfares et ces accords parfaits parallèles en plusieurs tons, comme aussi la clarté du ton général de la majeur, donnent finalement au Trio une violente couleur pittoresque dont l'exubérance contraste de tout au tout avec les demi-teintes du *Quatuor à fa*.¹⁹⁹

Ce mouvement réunit toutes les caractéristiques des mouvements précédents : forme sonate comme le premier mouvement, écriture d'une extrême précision, inspiration thématique, poésie, subtilités rythmiques (mesure impaire...) mais surtout un travail timbral exceptionnel. L'écriture des voix d'accompagnement est ici d'une extrême modernité. Il s'agit d'effets sonores saisissants produits par des trilles dans les suraigus ou dans l'extrême grave, des trémolos, des bariolages (sortes d'arpèges extrêmement rapides). Les cordes produisent alors des textures inouïes, comme surnaturelles : cristal, éclat de lumière, matière scintillante ou ruisselante. Cette œuvre témoigne d'une grande finesse d'écriture et parvient à atteindre un équilibre dialogique exceptionnel. En effet, Ravel fonde son écriture sur une relation parfaitement équilibrée entre les voix ; la dynamique née de ce rapport souple et fluide entre les voix et la richesse de la polyphonie au sein d'un espace sonore savamment organisé démontrent qu'une telle pièce peut rivaliser avec certains quatuors.

Bilan :

Après examen de ce trio avec piano paradigmatique, nous pouvons conclure. Bien que le trio avec piano apparaisse comme une sous-catégorie du trio, il est pourtant le seul trio qui puisse être qualifié de « genre ». Les autres ne sont que des formations qui n'ont pas eu une littérature codifiée formant un tout cohérent leur permettant de donner naissance à un genre, par extension. Le trio avec piano peut être comparé au quatuor à cordes, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'un instrumentarium stable, devenu véritable formation, et mise en forme au sein d'une pièce du même nom. L'histoire a cristallisé l'archi-structure en quatre mouvements et la forme-sonate est, dans les deux cas, la structure type première. Elle semble encore opératoire chez Ravel quoique ce dernier joue avec elle.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 46.

Après l'analyse de ces cinq genres, nous pouvons dresser un premier bilan. Il existe plusieurs principes de stabilité ontologique. Ils peuvent ou non être liés à un instrumentarium. La nature de ces principes structurant implique une plus ou moins grande plasticité ainsi qu'une plus ou moins grande capacité de cristallisation. Certains genres ont une ontologie forte, d'autres, plus faible. Soit le tableau suivant :

Tableau répertoriant les principes de stabilité ontologique des genres

Principe de stabilité ontologique	Principe lié à un élément structurant extra-musical	Principe musical non lié à un instrumentarium	Principe musical lié à un instrumentarium variable	Principe musical lié à un instrumentarium immuable
Exemple	la messe (son texte)	l'opéra le <i>Lied</i> / la mélodie	le concerto la symphonie	le quatuor à cordes
Commentaires	Grande stabilité mais manquant de plasticité	Grande plasticité	Grande plasticité	Grande plasticité et grande stabilité = évolution exemplaire ONTOLOGIE FORTE

La cristallisation transforme les données compositionnelles en règles et permet de penser la tradition et l'héritage. Nous avons constaté, qu'à certains moments, une solution à un problème compositionnel, en général dérivé du principe ontologique du genre, est trouvée ; ce modèle se cristallise et les compositeurs de la génération suivante sont amenés à se positionner par rapport à lui. La plasticité est, elle, la tendance à l'innovation. Nous avons constaté qu'elle revêt différentes formes : amplification et radicalisation des procédés, densification des effectifs, exploration des extrêmes, élargissement géographique et linguistique... Nous terminerons par deux autres remarques. Une ontologie fonctionnaliste du genre musical ne peut faire abstraction de l'histoire. Le genre est en effet un objet historique, né à une époque spécifique. Les genres de la même génération ont nécessairement des affinités. Le quatuor à cordes et la symphonie par exemple sont assez proches, parce qu'enfants du classicisme, ils sont construits sur la forme sonate, pensés selon les mêmes principes. Les archi-formes et les formes-structures permettent, à un moment dans l'histoire,

de codifier un genre musical. La cristallisation de ces données est la première étape de l'ontologisation du genre en tant que tel. Nous parlerons d'*affinités générationnelles*²⁰⁰.

De même que les genres sont insérés dans un processus historique, les principes ontologiques qui les sous-tendent ont une histoire qu'il est impossible de négliger. L'exemple de la prescription instrumentale illustre clairement ce point. Avant le XVIII^{ème} siècle, prescrire un instrumentarium précis n'a aucun sens pour les compositeurs. Un genre dont le fondement serait un instrumentarium privilégié est impensable avant le classicisme. Notons que, parfois, la formation instrumentale prend le dessus sur le genre, pensons à tous les petits genres pour piano seul au XIX^{ème} siècle : ballade, impromptu, sérénade, romance, étude, nocturne, fantaisie... par exemple. Les principes ontologiques s'inscrivent, eux aussi, dans une histoire.

²⁰⁰ « Affinités générationnelles » : à entendre au sens métaphorique du terme. Cette expression renvoie donc aux genres apparus à la même époque.

CHAPITRE 7. LE CAS DU QUATUOR A CORDES MIS A L'EPREUVE OU LE TEST DE LA PLASTICITE

Le quatuor, nous l'avons vu, a été un paradigme très utile pour penser l'ontologie de la formation et comprendre comment un instrumentarium devenait une véritable formation. En ce qui concerne notre étude sur le genre musical, son statut est plus complexe et mérite d'être redéfini. Il est un paradigme pour comprendre le lien entre *certaines* formations et *certaines* genres. Il permet en effet d'appréhender uniquement les genres dont le principe ontologique repose sur un instrumentarium particulier, les genres qui sont donc aussi des formations. Ce genre éminemment plastique a évolué grâce à un contexte musico-esthétique-historique propice, aux hasards de l'histoire, au génie de quelques compositeurs (Haydn et Beethoven...) qui surent dévoiler les potentialités nées de la réunion de ces quatre instruments, aux rôles de grands quartettistes et de leur lien avec certains compositeurs. Organologie et histoire ont donné une consistance ontologique au quatuor. Ce genre évolue grâce à la tension entre deux grandes tendances : **la plasticité** et **la cristallisation**. Ultime remarque, les données cristallisées ne sont pas seulement des données purement musicales. Peuvent venir se cristalliser au genre des données d'ordre idéologique, d'ordre social, d'ordre imaginaire (l'imaginaire autour du mythe des derniers quatuors de Beethoven en est un très bon exemple). Mais jusqu'à quel point le quatuor est-il *quatuor* ? Comment évaluer le degré de plasticité du genre qu'est quatuor à cordes ?

1. QUATUOR 4 + 1 : MONSTRES DE QUATUORS OU LE NOMBRE EN QUESTION

SECOND QUATUOR DE SCHÖNBERG, OPUS 10

Qu'est-ce qu'un quatuor ? La réponse paraît simple, la définition est sans équivoque : deux violons, un alto et un violoncelle qui jouent ensemble.

$$\text{Soit } Q = V1 + V2 + A + VI$$

Pourtant, tous les quatuors ne sont pas *stricto sensu* pour quatre instruments. Nous qui avons fondé notre définition sur le chiffre 4 sommes donc, dès le début, mis en difficulté.

Nous sommes à Vienne, le 21 décembre 1908, à la création du *Second Quatuor, Opus 10* d'Arnold Schönberg par le quatuor Rosé. Dans un tumulte et un brouhaha sans nom, nous assistons à cette première en constatant l'incompréhension et la colère d'un public qui ne tolère pas ce nouveau langage et les dernières innovations du compositeur²⁰¹. C'est pourtant une œuvre qui s'affirmera par la suite comme l'une des plus puissantes et des plus originales de cette époque.²⁰² Sur le plan formel, Schönberg abandonne la forme continue (*Durchkomponiert*) qu'il avait utilisé dans son *Premier quatuor* et propose ici une organisation cyclique. Ce *Second quatuor* comporte quatre mouvements, relativement courts, et l'idée de cycle en assure l'unité. Formellement, Schönberg reste très académique, puisque le Premier mouvement est par exemple de forme sonate, suivi d'un Scherzo qui cite la célèbre chanson viennoise « *O du lieber Augustin* ». C'est au niveau du langage que Schönberg innove puisque ce second quatuor marque le passage décisif de la tonalité à l'atonalité. Nous sommes au début de l'œuvre en *fa dièse mineur* et terminons l'œuvre en *fa dièse* également, mais *majeur* cette fois. Pourtant, entre ces deux pôles de relative stabilité, la trajectoire harmonique est aussi complexe que novatrice : *fa dièse* puis *ré mineur* dans le second mouvement puis *mi bémol mineur* dans le troisième. Le dernier mouvement, lui, semble encore plus novateur, malgré l'ultime *fa dièse* Ces tonalités, très éloignées les unes des autres, sont comme minées par des audaces harmoniques qui font perdre à l'oreille tout repère : accords altérés, dissonances non résolues... Pour Schönberg, pourtant, tout cela résulte du contrepoint :

²⁰¹ Sur les détails de cette soirée et le contexte de ce scandale, voir Esteban Buch, *Le cas Schönberg, Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006. Le chapitre 5 est consacré à cette œuvre et à sa première exécution, p. 148-193.

²⁰² Voir l'excellente analyse de Bernard Fournier dans *Histoire du quatuor à cordes*, tome 2, *op. cit.*, p. 471 à 491.

Dans les premier et deuxième mouvements, il y a déjà des passages où des parties indépendantes se meuvent sans se soucier de savoir si leur superposition produira ou non des « accords classés ». Et pourtant ici, comme dans les troisième ou quatrième mouvements, on distingue clairement la tonalité à tous les endroits essentiels d'articulation de la structure formelle.²⁰³

Alors pourquoi tant d'incompréhension de la part du public ? Les auteurs du *Guide de la musique de chambre* fournissent l'explication suivante : « La tension véhiculée par l'écriture dans le *Deuxième quatuor* résulte de la distance entre le vocabulaire emprunté ou dérivé du tonal et la syntaxe qui ne coïncide plus avec lesdites lois tonales.²⁰⁴ » Nous ne sommes pas convaincus par cette réponse. Nous pensons surtout qu'à l'époque l'incompréhension du langage a engendré des difficultés à percevoir la forme de l'œuvre. L'harmonie, trop novatrice, empêcha les auditeurs de l'époque de percevoir l'équilibre, la cohérence de la forme. Or c'est la rigueur formelle qui permet à Schönberg d'assurer à l'œuvre des bases solides sur lesquelles un nouveau langage peut éclore. Sans la compréhension de la forme, l'œuvre est perçue par les auditeurs comme un désordre inaudible, un véritable chaos sonore. La forme est ce qui relie Schönberg à la tradition, ce qui, en lui, est classicisme et héritage. Mais l'élément le plus surprenant de cette œuvre est à chercher du côté de l'instrumentation. En effet, dans les troisième et quatrième mouvements, Schönberg introduit une voix humaine. C'est Marie Gutheil-Shoder (soprano) qui chanta lors de cette première à Vienne. Il s'agit de la mise en musique de deux poèmes : *Litanei* et *Entrückung*, extraits du cycle le *Septième anneau* de Stefan George.²⁰⁵

Le symbolisme semble à l'époque rentrer en résonance avec les aspirations des trois viennois. Dès lors, ce sont des frontières jusqu'ici quasi- sacrées qui sont abolies : l'univers du *Lied* s'immisce dans le monde de la musique de chambre, royaume de la musique pure.

²⁰³ Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, « Comment je me juge... », Paris, Buchet/Chastel, 1977.

²⁰⁴ *Guide de la musique de chambre*, sous la direction de François-René Tranchefort avec la collaboration de A. de Place, P.E. Barbier, H. Halbreich, J.A. Ménétrier, A. Poirier, M. Vignal, Paris, Fayard, 1989. Voir entrée Schönberg p. 770-792.

²⁰⁵ Voir les deux poèmes et leur traduction française : annexe 9, p. 379-380.

Quatuor n°2 d'Arnold Schönberg, 3^{ème} mouvement, entrée de la voix, mesure 14 :

pp Tief ist die trau - er, die mich um dü - stert, ein tret ich wie - der

pp *p* *pp* *pp* *pp*

ein wenig bewegter (II. Zeitmaß)

p Herr! in dein haus... Lang war die

espr. *fp* *p* *belebter*

20

rei - - - se, matt sind die

pp cresc. *p* *sf* *p* *p*

Introduire ici une voix, c'est prendre le risque de faire perdre au quatuor son identité. Pour éviter cet écueil, Schönberg travaille le lien entre la forme musicale et la mise en musique du texte. Les interactions entre les deux sont fortes ; la forme suit les grandes lignes du texte, la cohérence de l'œuvre est alors assurée. Schönberg parvient à unir deux schémas, celui du *Lied*

et celui du quatuor, sans dénaturer ce dernier. Comment est-il parvenu à ce tour de force et écrire un quatuor à cinq voix ? Il s'en explique en ces termes :

Litanie est construite comme un thème et variations ; *Transport* reprend son thème le plus saillant sur un mode rappelant la forme sonate. Dans un alliage parfait de la musique et du poème, la forme suit les grandes lignes du texte. La technique du leitmotiv wagnérien nous a appris comment varier de tels motifs et d'autres phrases, pour exprimer chaque changement d'atmosphère et de caractère qui survient dans le poème. L'unité thématique et la rigueur se trouvant ainsi confortées, l'œuvre ne pourra pas ne pas satisfaire les exigences d'un formaliste. En vertu de la répétition d'une même unité structurale, les variations offrent ces avantages. Mais je dois avouer que c'est pour une autre raison que j'ai adopté cette forme : je craignais que l'émotion dramatique du poème ne me conduisît à dépasser les limites de ce qui est admissible en musique de chambre, et j'espérais que l'élaboration stricte qu'exige la variation m'empêcherait d'exagérer le ton dramatique de l'œuvre.²⁰⁶

Le poème a donc été un moteur, une force créatrice poussant le compositeur à explorer des données sonores jusqu'ici inconnues et la forme a servi, une fois encore, de garde-fou ; elle est ce qui garantit à l'œuvre sa cohérence et son intelligibilité. Une remarque d'Alain Poirier nous confirme d'ailleurs cette thèse : la nouvelle expression est réalisée, au départ, chez les viennois, grâce au support d'un texte :

Grâce à l'idée précise R le fil conducteur -, que le compositeur a de l'œuvre, la relation de Schoenberg au texte est ainsi renversée par le fait que le choix d'un support est non seulement la manifestation d'un choix littéraire ou poétique que la musique illustrerait, mais plus encore la confirmation d'une orientation esthétique et musicale dans laquelle le texte s'inscrit en tant que légitimation de l'acte créateur : que ce soit « l'air d'une autre planète » du *Deuxième Quatuor* ou les « limites de l'univers » du *Lied* d'après Altenberg op. 4 n°3 de Berg [...], il s'agit de l'utilisation d'un texte à des fins de justification de l'attitude compositionnelle R au-delà de l'« univers » tonal -, le texte devenant à son tour le médium d'une volonté, voire d'une « nécessité » créatrice.²⁰⁷

Nous sommes donc face à une œuvre-limite qui met à l'épreuve la plasticité du quatuor et l'étire afin qu'il puisse accueillir en son sein un interprète supplémentaire. Un quatuor à cinq est donc possible...

²⁰⁶ Schönberg cité dans *Guide de la musique de chambre*, (voir références indiquées précédemment).

²⁰⁷ Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 176-177.

Fiction méthodologique en guise d'interlude

Si la musique crée des corps monstrueux, si, succombant à l'imaginaire de Peter Szendy²⁰⁸, nous considérons qu'elle est un art qui invite à penser en termes d'hybridations, de transformations, de mutations, nous constatons qu'une réflexion sur le genre musical engendre de nouvelles figures monstrueuses ; un quatuor à cinq instruments : variation musicologique et organologique du mouton à cinq pattes. La conclusion est sans appel, le quatuor est un genre plastique, au sens fort du terme, élastique devrait-on dire.... Mais jusqu'à quel point peut-on le tordre, le détendre, l'étirer ? Jusqu'où peut-on aller sans mettre en péril son identité ? Nous venons de démontrer qu'un quatuor à cinq est possible, mais un quatuor à trois ? à six ? à sept ? Une fiction méthodologique permettra d'éclairer ce point.

Un compositeur X décide à un moment T d'écrire un quatuor. Il possède en mémoire un certain nombre de références (plusieurs quatuors de compositeurs qui l'ont précédé dans l'histoire de la musique) et il a appris les caractéristiques stylistiques du genre lors de sa formation dans les classes d'écriture au conservatoire ou auprès d'un Maître. Cependant, ce qu'il entend intérieurement, « à la table », ne s'écrit pas pour le quatuor. Pourquoi ?

Nous sommes ici devant plusieurs cas de figure ; examinons les diverses possibilités :

- Il entend quatre voix mais pas pour deux violons, un alto et un violoncelle ; il entend un quatuor pour deux violons et deux violoncelles. Est-ce encore un quatuor ? La différence n'est pas frappante, le timbre reste proche de notre formation initiale mais il va se trouver confronté à un problème d'équilibre des voix et devra « combler » les faiblesses du medium.... Admettons qu'il y parvienne, notamment parce qu'il a une grande expérience de la polyphonie à quatre voix et qu'il décide d'adapter son écriture harmonique afin de gommer cette faiblesse, entendra-t-on un quatuor ?
- Il entend quatre voix mais pas pour les instruments du quatuor : il entend un quatuor pour deux violons, un alto et une clarinette. Le dialogue des quatre voix est préservé mais l'homogénéité des timbres est assurément brisée... ; difficile dès lors de parler dans ce cas de quatuor.
- Il entend quatre voix mais pour trois instruments : un violon, un alto et un piano (qui, de ce fait, la plupart du temps, jouera deux voix : pour faciliter les choses et bien que l'idée soit pauvre esthétiquement et ennuyeuse musicalement : une voix à la main droite, une voix à la main gauche). Le piano est plus souvent mobilisé en musique de

²⁰⁸ Voir Peter Szendy, *Membres Fantômes, des corps musiciens*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.

chambre avec des instruments à cordes frottées que la clarinette, notre oreille sera donc moins surprise.... Elle est effectivement en terrain connu... par contre, elle cherchera désespérément une profondeur et une ouverture vers le grave qu'elle n'aura pas.... Et ce, même si la main gauche du piano évolue dans le registre grave... Elle comblera difficilement une partie de violoncelle. Il s'agira d'une sorte de quatuor avec piano amputé.

- Il entend quatre voix mais réparties entre cinq instruments : deux violons, deux altos et un violoncelle. Il se fixe en effet comme contrainte de mettre en place un relais d'unisson de manière à ce que chaque instrument soit momentanément doublé.... Est-ce du quatuor ? Si l'oreille perçoit l'homogénéité de timbre qu'elle attend d'un quatuor, elle risque fort d'être perturbée par cette redondance qui rentre en contradiction avec un trait essentiel du quatuor : l'individualité de chacune des voix...

Comment fixer des limites ontologiques ? Comment tracer les contours de ce genre plastique ? Les mélomanes répondraient certainement que l'œuvre est réussie et qu'elle est un « quatuor » s'ils parviennent à retrouver « l'esprit du quatuor », c'est-à-dire deux éléments essentiels : une homogénéité de timbres (adieu la clarinette !) et un dialogue entre des instruments individualisés (autonomie relative).

Mais dans quelles mesures sommes-nous en droit de dire « cette œuvre qui ne s'appelle pas « quatuor » est un quatuor à cordes » et « ce quatuor à cordes n'en est en réalité pas un, il n'en a que le titre ! »... Nous touchons à une des limites d'un travail d'ontologie en ce qui concerne ces artefacts que sont les œuvres d'art. Dans son *Esthétique du quatuor à cordes*²⁰⁹, Bernard Fournier consacre tout un chapitre à la question de la dénomination des œuvres, son approche n'est pas philosophique, mais derrière ces données terminologiques et son propos musicologique se cachent véritablement des problèmes philosophiques qu'il nous faut résoudre. De prime abord, les premiers quatuors n'ont pas été appelés ainsi :

L'expression « quatuor à cordes » ne s'est pas imposée immédiatement ; les premières œuvres pour cette formation ont en effet été publiées aussi bien comme « symphonie » que comme « divertissement » ou « cassation ». En ce qui concerne Haydn par exemple, ce n'est qu'à partir de l'*Opus 33 n°2* qu'il impose pour les œuvres de ce type la désignation « quatuor »²¹⁰.

C'est donc un constat, la dénomination se *cristallise* au moment où le genre se codifie, de quoi donner de l'eau aux moulins de ceux qui aiment clamer que les premiers quatuors de

²⁰⁹ Bernard Fournier, *op. cit.*, chapitre II intitulé : « Comment désigne-t-on un quatuor ? », p 37 à 48.

²¹⁰ *Ibidem*.

Haydn ne sont pas véritablement des « quatuors » *stricto sensu*... Ce qu'il faut comprendre c'est que le terme même implique des éléments musicaux et esthétiques, la connotation est très forte :

Cette désignation [quatuor à cordes] s'est mise très vite (dès les années 1770) et pour longtemps (on écrit aujourd'hui encore des quatuors qui en relèvent) à connoter aussi une forme (la forme sonate) et un style (celui du « travail thématique ») qui, en gros, ont prévalu l'un et l'autre jusqu'au début du XX^e siècle.²¹¹

Il faut préciser également que la désignation peut parfois suivre certaines modes, certains goûts correspondant à une époque, ainsi à la fin du XIX^e siècle certains compositeurs donnent un titre à leur quatuor ; les deux quatuors de Janacek s'intitulent ainsi *Sonate à Kreutzer* en hommage à Tolstoï et *Lettres intimes*. Bernard Fournier met en avant une idée forte : à partir du XX^e siècle, décider de ne pas appeler une pièce pour quatuor à cordes « quatuor », c'est rejeter, symboliquement, toute une tradition et fuir ainsi toutes les connotations du terme (forme, style...). Citons ainsi quelques œuvres exemplaires de ce point de vue les *Trois pièces pour quatuor* et le *Double canon de Stravinsky*, *Cinq mouvements pour quatuor* et *Six bagatelles pour quatuor* de Webern, la *Suite lyrique* de Berg. Puis, dans la seconde moitié du siècle : les *deux pièces pour quatuor* de Chostakovitch, le *Livre pour quatuor* de Boulez, *Sincronie* de Berio, *Archipel 2* de Boucourechliev, *Thirty pieces* de Cage, *ST4* de Xenakis, *Sonatas for string quartet* de Ferneyhough... Bernard Fournier commente les choses ainsi :

Ces exemples qui montrent la diversité des mises en cause, voire des agressions que le quatuor subit parfois dans la seconde moitié du XX^e siècle, confirment l'importance symbolique de sa dénomination : l'expression *quatuor à cordes* renvoie en effet à un référentiel tellement fort que les compositeurs désireux d'affirmer l'originalité de leurs expériences choisissent une terminologie visant à signifier puissamment la rupture radicale avec la tradition de la forme à quatre mouvements. En même temps, le fait même qu'ils choisissent précisément ce medium et la forme qu'il connote comme terrain premier et privilégié de ce type d'expériences confirme la fascination que le quatuor à cordes ne cesse d'exercer sur toutes les générations de compositeurs.²¹²

Le paradoxe nous donne beaucoup à penser et ces quelques lignes suffisent à comprendre que la dénomination peut parfois prendre des allures de manifeste. Son analyse se poursuit par une étude scrupuleuse des types de numérotation qu'il divise ainsi : le numéro d'ordre dans le genre, le numéro d'opus et le cas des quatuors regroupés en cahier. Il conclut sur certaines tendances propres au XX^e siècle. Si ces quelques pages nous permettent de souligner l'importance du choix de la dénomination et le sens fort que cet acte peut prendre pour les

²¹¹ *Ibidem*, p. 38.

²¹² *Ibidem*, p. 39.

compositeurs. Il reste à nous demander quelle attitude le philosophe se doit d'avoir face à ces décisions. La décision de l'artiste créateur est-elle toute puissante ? Pouvons-nous nous octroyer le droit de contester ce type de décision ? Nous pensons qu'après une analyse minutieuse de l'œuvre en question et une étude des intentions du compositeur, nous pouvons, en tant que philosophe, nous permettre de statuer s'il y a, oui ou non, quatuor. Mais ce droit que nous nous octroyons s'accompagne inéluctablement d'un devoir : trouver des critères ontologiques fiables.

2. STOCKHAUSEN OU LA FRAGMENTATION DANS L'ESPACE

Helikopter-Streichquartett est un quatuor très particulier qui a une place à part dans l'histoire du genre. Inclassable et iconoclaste, il interroge le philosophe. Son exécution, et le dispositif qu'elle implique, nous entraîne dans une réflexion qui peut même engendrer un certain vertige, tant les phénomènes sont complexes... L'œuvre est à l'image de son créateur et comme dans beaucoup d'œuvres de Stockhausen l'idée de dépassement est centrale, c'est une pièce titanesque, colossale, où s'exprime, plus que jamais, le goût du compositeur pour la démesure. Ce quatuor est singulier dans l'œuvre de Stockhausen car c'est la seule fois où il eut recours à une formation traditionnelle. L'œuvre est composée en 1993 et créée par le quatuor Arditti en 1995. Quand le Festival de Salzbourg demanda à Karlheinz Stockhausen de composer un quatuor à cordes pour cet ensemble, le compositeur hésita puis fit un rêve. Il vit et entendit les solistes du Quatuor Arditti jouant en plein ciel, chacun dans un hélicoptère tournoyant haut dans le ciel; le public assistant au sol à la retransmission du son et de l'image grâce à des téléviseurs et des haut-parleurs. Le rêve devint œuvre et dès la première mondiale, son retentissement fut considérable et international. La première chose qu'il est indispensable de rappeler, c'est que l'acte même de composer un quatuor au XX^{ème} siècle ne peut être anodin. Alireza Fahrang²¹³, lors d'un entretien, m'avait immédiatement confié :

Le quatuor est un genre très difficile, certainement le genre le plus difficile à composer. Il y a beaucoup d'œuvres, cette littérature abondante comporte des chefs d'œuvres et un compositeur d'aujourd'hui doit supporter ce poids très lourd de la tradition. (...) Aussi, pour commencer à en écrire un, il faut trouver une idée originale.... Sinon, tout quatuor sonne comme du Beethoven : nécessité absolue d'innover !

Et ceci apparaît comme une constante qui traverse les époques, puisque Berlioz, déjà, avait affirmé :

- Eh bien ! Avez-vous essayé décrire un quatuor ?
- Ah ! Monsieur ! Un quatuor !...
- Diable ! Ne faites pas fi du quatuor, c'est peut-être de tous les genres de musique le plus difficile à bien traiter, et le nombre des maîtres qui y ont réussi est singulièrement restreint.

Cela peut paraître anecdotique mais Berlioz révèle ici, sur le ton de l'humour, une donnée essentielle... Quand on est Stockhausen, comment faire un quatuor au XX^{ème} siècle et pourquoi ? Pour lui, il n'y a qu'une seule solution, il faut dépoussiérer le genre et faire voler

²¹³ Alireza Fahrang est un jeune compositeur franco-iranien qui a reçu en 2011 une commande de l'IRCAM pour la création d'un quatuor lors de la Biennale du quatuor à cordes à la Cité de la Musique à Paris. Pour sa biographie et son catalogue, voir : <http://brahms.ircam.fr/alireza-farhang>

la tradition et le poids qu'elle génère en éclat... « *faire voler* » l'expression est à prendre au pied de la lettre puisque cette œuvre est jouée dans les airs et nécessite quatre hélicoptères.²¹⁴

Nous pouvons affirmer que Stockhausen prend trois mesures radicales.

- (a) De prime abord, il décide de ne pas mettre les spectateurs devant les interprètes. Il décide donc de détruire le protocole même du concert : une salle sans interprète. L'œuvre est, de plus, présentée par un commentateur et se termine par un dialogue avec le public après le retour des musiciens dans la salle ; les bornes mêmes de début et de fin de concert sont brouillées, les codes sont bousculés.
- (b) Seconde mesure radicale, Stockhausen entend tout faire voler en éclat, au sens propre, les envoyer dans les airs avec un hélicoptère, le phénomène est inédit et absolument nouveau dans l'histoire de la musique.
- (c) Dernière mesure, certainement la plus radicale des trois, comble du sacrilège, le compositeur sépare les musiciens. Le quatuor n'est plus unité, ni osmose, ni fusion ; les quartettistes sont séparés, isolés, divisés. Nous sommes face à une volonté de rupture radicale avec l'histoire, et nous constatons une certaine violence à l'égard de cette tradition. C'est une manière radicale d'envisager l'acte créateur et la modernité.

Cette œuvre nous donne à voir, à entendre et à penser un phénomène temporel inédit. En fidèles bergsoniens, nous allons dans un premier temps distinguer les données spatiales et les données temporelles. Au niveau spatial, nous remarquons que l'espace de création est divisé en quatre (quatre hélicoptères) et que nous avons à faire à un espace de réception particulier car c'est à la fois l'espace de retransmission et l'espace qui unifie les données créées : retransmission audio et vidéo puis création de ce qu'est l'œuvre en tant que telle, en tant que tout cohérent²¹⁵. Au niveau temporel, nous remarquons qu'il y a une temporalité par hélicoptère (les quartettistes sont isolés) et une temporalité regroupant ces 4 temporalités : celle de la salle. Ainsi, se dessine un jeu de superposition, une accumulation de strates liées au fait que les musiciens n'entendent pas les autres. Notons que ce phénomène d'isolement doit être très particulier à vivre pour un quartettiste dont l'une des principales qualités est l'écoute des autres et l'intégration de sa propre sonorité à l'entité musicale qu'est le quatuor. Pour conceptualiser davantage les choses, nous décidons d'avancer le terme de *temporalité diffractée*. Tout se passe, en effet, comme si l'œuvre faisait elle-même obstacle et engendrait,

²¹⁴ Voir le schéma de l'annexe 10, p. 381.

²¹⁵ Nous pourrions distinguer aussi d'autres lieux, telle que la piste de décollage par exemple, mais notre travail ici consiste à tenter de rationaliser les choses et à réaliser une sorte de synthèse pour ne garder que la structure de l'œuvre, d'où la mise en évidence de deux lieux majeurs.

dès lors, une diffraction de la temporalité. Si l'on veut filer la métaphore jusque dans ses retranchements, il s'agit même de *diffraction inversée*. Normalement, le choc de l'onde dû à la rencontre d'un obstacle engendre sa diffraction, or, ici la diffraction est première (musiciens séparés dès le départ) puis, par l'équipement audio et vidéo, s'unit, dans la salle de concert, ce qui est né diffracté.

Ainsi, en tentant d'appréhender ce phénomène, nous constatons que les notions bergsoniennes avancées de prime abord semblent inaptées à conceptualiser ces éléments. Cette idée de diffraction est une métaphore spatiale d'un phénomène temporel, ce qui est donc profondément anti-bergsonien. De plus, Bergson pose, comme fondement théorique, une distinction fondamentale qui n'est, ici, pas valable. Selon lui, en effet, le temps des horloges, le temps des sciences physiques et mathématiques, le temps perçu comme succession d'instants immobiles est un temps abstrait, calculable, quantifiable, un temps pensé de l'extérieur. C'est, en fait, un temps spatialisé : le savant qui prétend mesurer le temps mesure en fait l'espace. S'oppose à ce temps, la durée qui, elle, possède trois caractéristiques : *la continuité* (alors que le temps des horloges se laisse fractionner), *l'indivisibilité* (la durée n'est pas mesurable : elle constitue un tout) et le *changement* (la durée ne reste jamais identique à elle-même, elle est imprévisible, donc libre). Il s'agit donc d'un temps concret, d'un temps qualitatif, d'un temps hétérogène. La durée est, seule, capable de saisir la vie intérieure, la vie de la conscience, la vie psychique. Or, appliquée à la musique, cette distinction repose sur des postulats qui ne correspondent plus aux critères de la musique contemporaine. Nombre d'œuvres au XX^{ème} siècle peuvent, ainsi, être appréhendées à partir du temps des horloges... Et dans *Helikopter-streichquartett*, ces deux temps sont inextricables. Lors de l'exécution, nous assistons à un happening géant entre ciel et terre, nous découvrons une sorte d'opéra vertical dans lequel les cordes vibrent en un constant trémolo, épousant les rugissements des pales d'hélicoptères qui deviennent ainsi des instruments à part entière. Plus précisément, la pièce commence deux minutes après le démarrage des hélicoptères. La partie instrumentale débute par des notes isolées, comme des percussions ponctuelles. Petit à petit ces événements sonores²¹⁶ se resserrent. On suit alors ce phénomène de condensation et d'accélération qui évolue jusqu'à former une texture de tremolos, proche du bruit des moteurs. Puis la matière sonore se complexifie : glissandi, accords accentués, énumérations de séries plus ou moins longues entre 1 et 14, énoncées selon différents types d'émission vocale (parlé, déclamé, crié, chanté...). Lorsque le nombre 14 est énoncé par les 4 musiciens ensemble, l'œuvre atteint son

²¹⁶ Il s'agit bien ici d'une musique constituée d'événements.

climax, auquel succède la phase de descente. La partie musicale se termine après atterrissage. Ainsi, s'unissent dans cette œuvre le temps des horloges et la durée, le métronome s'unit aux événements sonores qui semblent les plus imprévisibles. L'appareil technique qui porte tout le dispositif est pensé fraction de seconde par fraction de seconde alors que tout paraît irréel, planant et improvisé.

Le jeu de fluctuations entre compression-décompression, densification-raréfaction, fusion-différenciation (termes appartenant à l'univers de la durée) n'est possible que si les musiciens suivent les clics métronomiques de la bande magnétique diffusés dans leur casque, secret de la synchronisation. Selon Marianne Massin²¹⁷, nous pourrions même franchir un pas de plus en constatant qu'on effectue un renversement complet de la théorie bergsonienne dans cette œuvre au sens où ce qui est de l'ordre de la liberté créatrice est spatial (dispositif, ballet dans les airs...) et que, ce qui est de l'ordre de l'horloge (clics métronomiques, par exemple) concerne le temporel *via* le musical.

Il est intéressant, pour conclure, de se pencher sur la postérité de l'œuvre. Comment une œuvre se voulant révolutionnaire, cassant les formes, les codes et balayant les sédiments de la tradition, peut-elle nourrir des œuvres futures ? Il s'agit, dans un premier moment, d'étudier l'intégration de ce quatuor à *Licht*, puis d'analyser son utilisation dans le ballet *Helikopter* de Preljocaj, ce qui nous permettra d'avoir deux approches différentes : la première concernant la postérité au sein de l'œuvre du même compositeur, la seconde dépassant Stockhausen, et la musique même, puisque ce quatuor donne naissance à un ballet ; ultime moment, saut interdisciplinaire. *Licht*, sous-titré "Les Sept Jours de la semaine", est un cycle de sept opéras composé par Stockhausen qui dure au total vingt-neuf heures. Il met en scène trois figures : l'archange Michel, Eve et Lucifer, et sa structure musicale se fonde sur trois mélodies principales en contrepoint (ou "formules"), chacune associée à un personnage central. Sa composition suit la méthode de la superformule et les trois personnages centraux sont, chacun, liés à un instrument : l'archange Michel à la trompette, Eve au cor de basset et Lucifer au trombone. Le cycle est construit de manière modulable. Non seulement chaque opéra se suffit à lui-même, mais chaque acte, scène voire portion de scène se suffisent à eux-mêmes. Les sept opéras sont nommés d'après un jour de la semaine, dont les sujets reflètent les attributs associés à chaque jour dans la mythologie. Ces attributs sont à leur tour liés aux sept planètes de l'antiquité classique. Chaque opéra est composé de la forme élaborée du segment de la superformule correspondant au jour, construit par superposition d'une ou plusieurs lignes de la

²¹⁷ Lors d'une discussion dans son séminaire de master 2, année 2011-2012, suite à mon analyse de cette œuvre.

superformule comprimée sur la longueur du segment. Ces brefs éléments d'analyse témoignent de l'extrême complexité de l'œuvre. Le *quatuor avec hélicoptère* est la troisième scène de l'opéra *Mittwoch* : troisième opéra de *Licht*. Aussi, ce quatuor déjà pensé comme une œuvre d'art total nécessitant un dispositif très lourd et complexe, devient par la suite, une infime partie d'un cycle aux dimensions titanesques. Le phénomène d'amplification et de développement extrême qui nous invite donc à relativiser les dimensions de l'œuvre ; le temporel peut avoir des répercussions sur le spatial. Le temps, l'histoire, le travail de réélaboration d'une œuvre a des répercussions sur la manière dont on considère sa taille, son étendue ainsi que ses proportions.

En 2001, le chorégraphe Angelin Preljocaj utilise comme support musical à son ballet *Helikopter* le quatuor de Stockhausen. La musique est donc enregistrée. Il écrit :

Lors de la première audition d'*Helikopter-quartet* de Karlheinz Stockhausen, l'idée de créer une pièce chorégraphique sur cette musique ne m'a pas du tout effleuré l'esprit tant cette œuvre semblait laminer, à chaque coup d'hélice, les fondements même d'un rapport entre musique et danse. C'est cependant pour cette raison même qu'à la seconde écoute, le désir jubilatoire de se confronter aux entrelacs des turbines d'hélicoptères et des *glissendi* du Quatuor Arditti s'est imposé d'une façon irréprouvable. Exposer six danseurs aux rythmes effrénés et technorganiques de cette pièce, tel sera l'enjeu de cette création.

Il s'agit d'une pièce pour six danseurs, d'une durée de trente-cinq minutes, commandée par la Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne. Se dégagent, à partir de cette œuvre, de nouvelles problématiques liées au passage d'un art à un autre... L'utilisation d'une œuvre musicale pour en faire le support d'une œuvre chorégraphique est particulière. Ici, la musique n'a pas été conçue pour être de la musique de ballet, c'est une pièce existant à part entière qui devient élément constitutif d'une autre œuvre. Mais quelle postérité pour une œuvre qui fait table rase du passé ? La réponse du chorégraphe est explicite : prendre ce projet comme un défi, aborder l'œuvre comme s'il s'agissait de faire l'impossible. Ce saut interdisciplinaire ouvre des perspectives nouvelles nous permettant de penser ce rapport particulier au temps. L'acte créateur de Stockhausen est comme un acte nietzschéen inabouti. Le chameau qui portait le lourd poids de la tradition du quatuor dut se transformer en lion, afin de se révolter (création de *Helikopter-Streichquartett*), mais jamais ce lion ne devint enfant, stade ultime et étape libératrice chez Nietzsche. Le rapport à l'histoire, à la tradition est problématique, parce que conflictuel. Stockhausen semble ici considérer l'avant-garde comme une force aboutissant inéluctablement à une *tabula rasa*. Mais en croyant tout faire voler en éclat, il fossilise au contraire une conception rigide du temps. Le passé reste en effet toujours derrière, comme une menace. Les conséquences sur la postérité de l'œuvre sont importantes. C'est un défi, comme

nous le montre Preljocaj, de tenter d'inscrire cette œuvre dans une filiation et d'en faire un hypo-texte. Des réappropriations par d'autres ne pourront faire abstraction de ce rapport traumatique au temps.

L'espace et le temps fusionnent au moment de l'exécution de l'œuvre engendrant ainsi un phénomène de temporalité diffractée. Mais au-delà des temporalités à l'œuvre dans ce quatuor, c'est surtout le rapport au passé, à la tradition et à l'histoire qui nous a interpellé. *Helikopter-Streichquartett* est une œuvre-OVNI dans l'histoire du quatuor à cordes, une œuvre-diffraction, une œuvre-lion. Lorsque les contraintes de la tradition volent en éclat, que reste-t-il du quatuor ? Pas grand-chose. D'ailleurs beaucoup de spécialistes affirment que c'est une œuvre qui est de l'ordre de l'anecdote, qui ne doit pas être prise au sérieux. Elle est, en tout cas, assurément à la lisière du genre. Nous atteignons ici, selon nous, la limite de la plasticité du genre.

3. LE SECOND QUATUOR DE MORTON FELDMAN OU L'ETIREMENT DANS LE TEMPS :

Morton Feldman (1926-1987) est souvent considéré comme le compagnon de route de John Cage, son œuvre est en effet marquée par les grands thèmes qui parcourent également l'œuvre de Cage, l'aléatoire et le rôle du hasard notamment. Ses choix compositionnels ont également évolué grâce à la rencontre de plasticiens tels Jackson Pollock, Robert Rauschenberg ou encore Mark Rothko. Il aime penser ses œuvres non comme des « compositions » mais comme des « toiles temporelles ». Feldman a composé quatre œuvres pour quatuor à cordes : *Structures* (1951), *Trois pièces* (1954-1956), *Quatuor n°1* et *Quatuor n°2*, respectivement en 1979 et 1983, ce qui lui a permis de travailler en profondeur sur le son, ses limites et les variations de l'intensité : jeu avec le silence, travail sur les sons très faibles, à la lisière de l'audible, subtilités timbrales... Notre analyse est consacrée à son second quatuor. Cette œuvre est assez délicate à appréhender, elle nécessite que l'auditeur soit dans un certain état d'esprit et qu'il mette à l'épreuve sa capacité de concentration. En effet, ce *Deuxième quatuor*, créé le 4 décembre 1983 par le quatuor Kronos à l'université de Toronto, dure entre 3 heures et demie et 5 heures et demie. La version de référence, celle du *Flux quartet* dure six heures, sept minutes et sept secondes. C'est donc une œuvre dont la durée n'a pas d'équivalent dans l'histoire du quatuor, ni même dans l'histoire de la musique puisque même un opéra de Wagner est plus court...

Bernard Fournier écrit:

Loin de mettre en scène des conflits, images de ceux du monde ou de ceux de l'âme, composer signifie pour Feldman « se livrer au sommeil profond de la pratique spirituelle de l'Inde [...] , s'immobiliser dans la quiétude et dans l'hiver » (Daniel Charles). Ceci donne une idée de l'attitude d'écoute qu'il convient d'adopter pour aborder ce type de musique : d'une part, l'œuvre n'est pas envisagée comme un lieu (ou un moment) privilégié d'extériorité par rapport à la vie, mais elle est censée être la vie même qui se fait musique ; d'autre part, la fascination de Feldman pour le son pur (sans attaque, sans fluctuation), proche dans sa nature du silence et environné de silence, ainsi que sa prédilection pour la très longue durée (il rêve de pouvoir maintenir le temps en suspens) inscrivent certaines de ses œuvres - notamment ses quatuors n°1 et 2 - dans une esthétique hypnotique ou planante qui est censée distiller, à très grande échelle, une sensation de calme, de douceur, de sérénité.²¹⁸

Nous, auditeurs, sommes donc contraints de vivre cette temporalité étirée et étendue et d'accepter cette expérience aussi forte qu'éprouvante. Notons que la durée d'une pièce musicale est généralement le corrélat de sa forme ; voyons la tendance qu'a eue Webern par exemple à créer des œuvres brèves, concises, comme ciselées dans une forme d'une extrême rigueur. C'est donc théoriquement le langage qui conditionne la forme qui conditionne, à son tour, la durée de l'œuvre. Mais ici, la perspective est assez différente. Est-ce à dire qu'il n'y a pas de forme ? Si, la forme existe mais elle n'est appréhendable qu'à la lecture de la partition, puisque la longue durée de l'œuvre rend la mémorisation difficile et l'appréhension de la forme par l'écoute quasi-impossible. D'autre part, la page de la partition se dote d'une fonction structurelle importante, elle devient « unité de mode d'écriture ». Bernard Fournier explique que « Feldman l'utilise comme cadre uniforme, elle est toujours découpée en trois systèmes de neuf mesures, soit 27 mesures par page, pour une partition qui en compte 124. » Ainsi, à un changement de page correspond, la plupart du temps, un changement musical, une modification d'un paramètre. Ceci ne veut pas dire que la mesure n'a pas de sens, elle garde sa fonction et chaque mesure est spécifique, mais la forme est davantage conditionnée par la page. Concernant les sonorités, elles sont très proches de celles du *Premier quatuor* : l'éventail des nuances est extrêmement large : de *ppppp* à *fff*. Feldman recherche des sonorités cristallines tout en transparence et l'écriture est très homophone et homorythmique. Bernard Fournier écrit très justement : « L'écriture est presque toujours homophone voire homorythmique avec des îlots dialogiques qui, souvent, mettent en œuvre des dispositions verticales de tuilage ou horizontales de « quasi-hoquet ». » Mais à la différence du *Premier quatuor*, le second est basé sur un principe de répétition généralisé mais jamais systématique.

²¹⁸ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, tome 3 : « De l'entre-deux-guerres au XXI^{ème} siècle », Paris, Fayard, 2004. Voir ici l'étude des quatuors de Feldman, p. 543-554.

Approfondissons : « La répétition telle que la conçoit Feldman est donc une disposition éminemment variable : d'une part, la répétition n'est presque jamais stricte d'une mesure à la suivante, d'autre part, le nombre de répétitions à l'identique de la même mesure est variable, si bien que la musique ne cesse de déjouer d'une manière ou d'une autre une habitude d'écoute qui s'installe. ²¹⁹» C'est donc une musique de la subtilité où la lenteur et la longueur permettent une exploration en détails de matériau qui bouge, fluctue, évolue aussi sûrement qu'insensiblement : exploration de la matière sonore par l'étirement du temps, exploration de tous les degrés d'intensité du son et exploration des couleurs et de leurs vibrations. Alors y a-t-il oui ou non *ŔquatuorŔ* ? Il y a quatuor étiré, distendu, ce qui permet un examen microscopique de son tissu sonore. Il s'agit d'une œuvre qui expérimente et donne à entendre l'infiniment petit, l'infiniment ténu, l'infiniment rapide dans de l'indéfiniment long. Pour l'auditeur, c'est une expérience qui permet de changer d'univers, de cadre spatio-temporel. Cette perte de nos repères nous permet d'entendre le quatuor autrement.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 551.

4. PREMIER QUATUOR DE SALIM DADA : « FINE DELL' INIZIO » :

Autre limite, autre univers. Nous sommes en 2009, le compositeur Salim Dada est en Italie et s'apprête à composer son *Premier quatuor* à cordes, en collaboration avec quatre musiciens issus de la grande tradition du quatuor.²²⁰

Nommé compositeur en résidence de l'Orchestre Symphonique National d'Algérie pendant deux saisons, il a composé les années précédentes des œuvres très influencées par la musique traditionnelle arabe et a exploré les ressources de l'orchestre symphonique avec des œuvres situées entre l'Orient et l'Occident²²¹. Mais cette union-là de la musique savante occidentale et de la musique de son pays ne le satisfait plus. Il vit une crise compositionnelle importante et remet un certain nombre de ses principes d'écriture en question. Un séjour italien va être synonyme de travail, de recherches et de bouleversements ; ce quatuor va donc être un lieu d'expérimentation, l'œuvre nodale entre une première manière qui ne correspond plus à ses aspirations et une seconde, encore embryonnaire. Le titre est sans appel : la *Fine dell' Inizio*. Cette œuvre nous permet donc d'appréhender une autre limite à la plasticité du genre ; une pièce pour deux violons, un alto et un violoncelle aux allures de musique traditionnelle arabe peut-elle être quatuor ? Rappelons que cette problématique s'est déjà posée dans l'histoire du genre à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle lors de l'émergence des Ecoles nationales. La dialectique entre musique savante et musique populaire est alors devenue une question esthétique cruciale et les six quatuors de Bartók représentent, de ce point de vue, une référence, un sommet, un modèle d'aboutissement.²²² Le *Premier quatuor* de S. Dada est composé de deux mouvements : *la fine* et *l'Inizio*. Le premier mouvement (*La Fine*) est assez court. De tempo très rapide, de caractère enlevé, frénétique et tourbillonnant, il crée une énergie tellurique née notamment du travail rythmique, des accents et de la dialectique entre les temps forts et les temps faibles. L'écriture est variée et en perpétuel renouvellement :

²²⁰ Voir ici le CD joint à ce travail qui présente un entretien avec Salim Dada pensé comme une discussion autour de son œuvre pour quatuor à cordes.

²²¹ Œuvres symphoniques de S. Dada, Voir : (1) *Lounga Nahawound*, danse symphonique (2007) ; (2) *Ashwaq* (Passions) (2007) ; *Freedom Dance* (2007) ; *Love Song*, pour orchestre à cordes (2008) ; *Bent Essahra* (Filles du Sahara) (2008) ; *Dance of Blue Man* (2008) ; *Lounga Dil*, Danse symphonique (2009).

²²² Cette problématique se retrouve aujourd'hui dans de nombreuses œuvres pour quatuor à cordes. Nous avons choisi ici de parler de l'influence de la musique algérienne, nous aurions aussi pu évoquer l'influence de la musique chinoise dans les œuvres de Zhou Long, compositeur né en 1953 à Beijing. Toutefois ses œuvres n'étant pas intitulées « quatuors », nous avons préféré étudier le *Premier quatuor* de Salim Dada. Voir toutefois *Song of the Qin* (1982), *Poems for Tang* (1995), *Chinese Folk Songs* (1998) et *Harmony* (2003).

entrées en strettes, homorythmie, mélodie accompagnée, dialogue... Elle implique un jeu très ancré dans la corde, dans sa matérialité. Quoique très bref, il présente une forme tripartite clairement perceptible et un travail motivique intéressant. Le second mouvement (*L'Inizio*) est plus long. De tempo lent, il est plus contemplatif, rêveur, parfois nostalgique aussi. La forme se déploie donc avec plus de plénitude. Son caractère est à l'opposé de celui du premier mouvement, il permet donc de créer un contraste qui fait sens. Le premier thème est exposé dans le plus grand dépouillement, comme une poignante mélodie, qui est ensuite rehaussée d'un accompagnement subtil, comme à fleur de peau... Les autres voix entrent progressivement. Concernant le langage, l'œuvre est dans un système tonal élargi, très empreint de modalité. Certaines audaces harmoniques sont mises en valeur par le grand soin accordé au timbre qui permet une logique de la variation. Les motifs principaux sont sans cesse variés, transformés, ils évoluent constamment au sein d'une forme en arche, non sans rappeler celle des derniers quatuors de Bartók, assurant ainsi ordre et cohérence.

Ce *Premier quatuor* n'est pas la seule œuvre de Dada pour cette formation. Il a composé également des *Miniatures algériennes* qui, tout en étant pour quatuor à cordes, ne sont pas à proprement parler un quatuor. Pourquoi ? Quelles différences constate-t-on ? Peuvent-elles expliquer pourquoi il y a quatuor dans un cas et pas dans l'autre ? La réponse est à chercher du côté de la structure de l'œuvre et de l'écriture qui en découle. Même si le quatuor ne présente que deux mouvements (au lieu des quatre mouvements traditionnels) et qu'ils sont asymétriques et de longueur inégale, il y a « l'esprit du quatuor » : des mouvements contrastés, une écriture dialogique équilibrée, une forme rigoureuse parfaitement intelligible, un dialogisme entre les quatre voix d'importance égale basé sur un travail motivique. Par ce type d'écriture, Salim Dada s'inscrit dans une tradition occidentale. Ce n'est pas le cas en ce qui concerne les *Miniatures*. Ce sont de courtes pièces qui peuvent d'ailleurs être jouées séparément et qui ont une cohérence interne. À la manière des miniatures peintes par Mohamed Racim, elles dépeignent des paysages, des scènes, des instants particuliers et les titres sont, de ce point de vue, évocateurs : 1. *Aurore de Djurdjura*, 2. *Danse Zaydan*, 3. *Crépuscule sur la baie d'Alger*, 4. *Danse de la jument*, 5. *Soirée au Hoggar*. Notons, pour conclure, que la formation n'est pas aussi primordiale que pour *La Fine dell Inizio*. Les *Miniatures* ont d'abord été écrites pour piano et il existe également une version avec contrebasse. Il aurait été, à l'inverse, impensable de concevoir le premier quatuor pour une autre formation. Il a été écrit pour quatuor à cordes, a été pensé comme tel et il est le fruit de la collaboration du compositeur avec un quatuor, c'est-à-dire quatre individus qu'il connaît

très bien, ce qui le fait dire qu'il s'agit presque d'une écriture « à la carte »... Nous sommes donc face à deux logiques radicalement différentes. Le Maghreb est beaucoup plus présent dans les *Miniatures*... Avec le quatuor, Salim Dada s'affranchit d'un héritage peut-être trop pesant en proposant une œuvre qui synthétise cette manière tout en ouvrant de nouvelles perspectives, notamment celle d'un folklore imaginaire assumé mais détaché d'un certain nombre de préceptes, nourri par une maîtrise des techniques d'écriture occidentales, par ce que l'on nomme du « métier. » Ce quatuor montre que le langage, le style et les couleurs sont assurément les données les plus plastiques dans le quatuor. Si le système tonal classique est inextricablement lié à la constitution du genre en tant que tel, il n'en est pas une condition. Par contre, la conception formelle et la rigueur dans l'écriture dialogique, tout en étant modelables elles aussi, n'en sont pas moins fondamentales pour que l'on perçoive l'Ésprit du quatuor.

*

Résumons donc nos conclusions nées de ces quatre analyses. Le quatuor est certainement un des genres les plus plastiques de l'histoire de la musique occidentale : il peut être enrichi d'une voix, disloqué, étiré à l'extrême et transposé dans d'autres univers esthétiques... Le langage, la structure globale articulée autour de plusieurs mouvements d'une certaine longueur permettant un développement, peuvent être violentés sans que cela remette en cause l'identité de ce dernier. En revanche certaines données semblent résister davantage : la forme interne qui assure la cohérence des mouvements et la rigueur dans l'écriture dialogique. Pourtant, certaines œuvres, à la lisière du genre, prouvent que dans une certaine mesure ces données moins plastiques peuvent aussi être remises en cause. Mais il existe pourtant un élément irréductible qui lui impose une limite et trace donc la ligne de démarcation entre ce qui est quatuor et ce qui n'en est pas, c'est le *timbre*. Si le quatuor avec voix de Schönberg *fonctionne* c'est que la voix, proche du timbre des cordes frottées (Ne dit-on pas que le violoncelle est l'instrument le plus proche de la voix humaine ?), se fond dans le quatuor ; il est question d'enrichissement timbral non de dénaturation.

Vers une typologie des caractères plastiques :

Caractères très plastiques	Caractères moins plastiques	Caractère-limite
Langage	Forme interne	<i>Le timbre</i>
Structure globale	Dialogisme de l'écriture	

C'est donc du côté du timbre qu'il nous faut poursuivre notre étude. Quelle place lui accorder dans cette ontologie ? Comment l'appréhender ? Selon quel point de vue ? Qu'implique-t-il physiquement pour l'interprète ? Comment s'articule-t-il au geste ? Qu'est-ce le corps musicien nous apprend sur le timbre du quatuor à cordes ?

Postlude

Nous avons affirmé au début de cette partie que le genre était ordonné par une forme. Genre et forme étaient au début de nos analyses les deux concepts majeurs, piliers de l'argumentation, et corrélat. Or, si tout genre dépend d'une forme, comment comprendre que cette dernière se retrouve au centre de notre tableau de synthèse ? Comment la forme, corrélat du genre, peut-elle apparaître comme une donnée plastique ? Les œuvres du XX^{ème} siècle doivent-elles nous inviter à décréter que le genre est une notion morte ? Dans une note de programme parue dans le cadre de la Biennale des quatuors à cordes en 2014 à la Cité de la musique de Paris, Dusapin écrit les propos suivants pour introduire son quatrième quatuor « *Hinterland* »-Hapax :

Composer pour quatuor à cordes a toujours été une immense joie pour moi. Depuis 1982, toujours avec la complicité du Quatuor Arditti, je m'y attable régulièrement. Cette forme qui n'est pourtant plus un genre au sens où l'on entend l'Histoire de la musique m'offre toujours des occasions nouvelles de réfléchir aux formes (ici, le mot n'est pas une métaphore) que je convoite ou ambitionne pour l'ensemble de ma musique. En ce sens, il s'agirait plutôt d'un principe de réfraction : le quatuor représente pour moi la possibilité de dévier - à la manière d'un rayon lumineux qui passe d'un milieu à un autre - la matière intégrale de mon travail.

Si le genre n'est plus relié à une forme ou à une structure définie, a-t-il encore un sens ? Nous constatons que ce qui empêche le genre « quatuor » de disparaître, c'est encore une fois la densité et la force d'inertie de la formation qui le sous-tend. C'est bien l'instrumentation et non la forme, l'histoire et le répertoire du genre et non les codes structurels classiques qui poussent aujourd'hui les compositeurs à appeler certaines de leurs œuvres « Quatuors ». La densité ontologique et l'histoire de l'objet confèrent une force au terme même, dont la signification, pourtant, se noie dans la multiplicité de ses acceptions. Nous avons cité au début de cette partie Gérard Denizeau qui écrit :

... au point qu'au XX^{ème} siècle, le genre devient une manière de tenir le discours musical, bien plus qu'une proposition de structure, de forme et de langage, d'où une apparente indifférence quant à l'invention de genres nouveaux.

Il apparaît donc clairement que la forme est nécessaire au moment de la création du genre, elle en est un élément fondateur. Mais au fil des ans, au fil des œuvres, elle semble perdre sa position centrale et devient une donnée de plus en plus plastique. Elle finit par perdre son rôle majeur dans l'identité de l'objet. Nous rejoignons Gérard Denizeau qui proposait de penser l'histoire des genres selon trois moments: (a) l'assujettissement des genres à des éléments

extra-musicaux, (b) la naissance de genres purement musicaux ordonnés par une forme et (c) la libération des genres à l'égard de la forme.

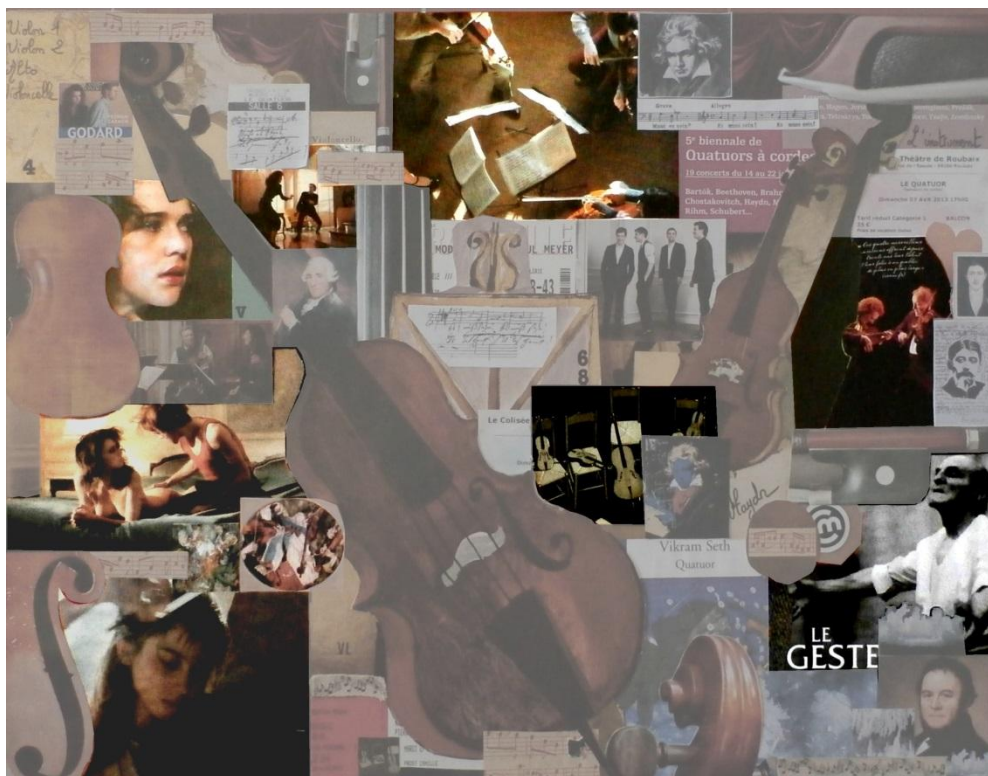
La plupart des genres étudiés dans cette partie est née en même temps (b), ce qui explique l'importance de la notion de forme au moment de leur constitution. Le genre n'est donc ni un concept vide ni une notion morte, mais parce qu'il est un objet historique, son ontologie ne peut être pensée en termes fixes et immuables. Elle est *fonctionnaliste*. En d'autres termes, disons que le genre *fonctionne* et évolue dans l'histoire grâce à une tension entre deux tendances opposées : la plasticité et la cristallisation.

Nous concluons en affirmant que le genre est un ensemble d'œuvres possédant assez de caractéristiques communes pour que l'on puisse les regrouper et que se dessine, selon une logique générique, une forme de *supra-identité*. Cette dernière repose, à ses origines, sur une forme, plus précisément, une *archi-forme*, qui donne naissance à des formes singulières, qui ordonnent à leur tour une matière, plus ou moins plastique. Chaque genre se construit selon un principe ontologique qui peut, ou non, être directement lié à un instrumentarium. Si c'est le cas, la structure des moyens d'exécution des œuvres rentre en compte dans l'ontologisation du genre et devient une donnée cristallisée, porteuse d'une grande stabilité. Le quatuor à cordes n'est donc pas paradigmatique puisque chaque genre évolue de manière spécifique ; il est cependant un exemple exceptionnel. Alors qu'en général les genres plastiques manquent de données cristallisées et que les genres qui cristallisent fortement manquent de plasticité, le quatuor, lui, présente un équilibre remarquable entre ces deux tendances. Il est fortement plastique, et notre test ultime l'a prouvé, mais il a aussi une tendance très forte à cristalliser des données compositionnelles. Une étude du répertoire à travers les notions de canon et de classique l'a montré. Si la formation « quatuor » est paradigmatique, le genre « quatuor » est exemplaire mais ne fournit pas un modèle théorique applicable à d'autres objets génériques.



PARTIE 3

FRONTIÈRES ONTOLOGIQUES : LIMITES TIMBRALES ET LIMITES CORPORELLES



... La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe.

Stéphane Mallarmé ¹

¹ Stéphane Mallarmé, « Divagations », *Ballets*, Paris, Ed. Eugène Fasqueue, 1897, p. 172.

CHAPITRE 1. LE TIMBRE COMME LIMITE À LA PLASTICITÉ DU QUATUOR

1. DÉFINIR LE TIMBRE

Qu'est-ce que le timbre ? Il peut être défini de quatre manières différentes, ces quatre options définitionnelles permettent de classer les différents discours, en fonction de leurs outils méthodologiques et de leur angle d'attaque. La première définition est celle que Michel Chion qualifie d'« empirique et de traditionnelle » :

Selon le solfège traditionnel, « le timbre est cette qualité particulière du son qui fait que deux instruments ne peuvent être confondus entre eux, quoique produisant un son de même hauteur et de même intensité » (Danhaüser, *Théorie de la musique*, cité dans T.O.M., 164). Cette définition pragmatique revient à dire : « le timbre est ce qui fait qu'on identifie un instrument plutôt qu'un autre », ou encore « le timbre est ce à quoi on reconnaît que divers sons proviennent du même instrument. »²

Ce type de définition met donc l'accent sur la cause du son, sur l'émetteur (on parle du timbre du violon). C'est sous ce premier régime définitionnel qu'il faut aussi situer le premier niveau d'altération timbrale (sens 1) défini par Bernard Sève ; la naissance d'un nouvel instrument donne naissance à un nouveau timbre :

[...] la mise au point du plus modeste instrument de musique est une véritable invention de timbre ; tailler une phonolite (une pierre sonnante) jusqu'à qu'elle donne le son précis que l'on souhaite, c'est construire le musical dans le naturel, c'est une production par altération du donné.³

Le timbre est alors pensé comme une nouvelle matière sonore brute.

La seconde définition est celle que Michel Chion qualifie de « physicienne ». Elle consiste à analyser scientifiquement le phénomène. Les physiciens ont d'abord cru que le timbre dépendait de la manière dont se superposaient au son principal les harmoniques qui l'accompagnaient, figure détectable grâce à une analyse spectrale. Nous savons aujourd'hui, notamment grâce aux travaux de Pierre Schaeffer, que le timbre n'est pas uniquement la résultante de la physionomie du spectre. Comme l'explique Michel Chion :

Selon les physiciens, le timbre coïncide avec le spectre des fréquences, autrement dit, le timbre d'un instrument correspond à la physionomie caractéristique du spectre de fréquences des sons que cet instrument émet. [...] C'est pourquoi, dans les premières expériences électroniques sérielles qui s'appuyaient sur cette définition, les compositeurs croyaient pouvoir parler de *synthèse du timbre* quand ils opéraient

² Michel Chion, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, « Bibliothèque de Recherche Musicale », Paris, Buchet/Chastel, 1983, p. 48.

³ Bernard Sève, *L'Altération Musicale*, Paris, Seuil, 2002, p. 84.

des synthèses de spectres harmoniques par superposition de fréquences. Cette définition a été remise en cause par plusieurs expériences très simples...⁴

Ces expériences ont ainsi montré que la notion de timbre instrumental n'était liée que partiellement à la présence d'un spectre caractéristique et qu'il fallait donc faire entrer dans la définition d'autres paramètres, tels que le *mode d'attaque*⁵, l'*intensité* et l'*environnement acoustique*. Ce que les physiciens ont d'abord pris pour le timbre n'est en fait que ce que Pierre Schaeffer appelle le *timbre harmonique*⁶ :

Il est vrai qu'au spectre de fréquences du signal physique correspond dans l'écoute de l'objet sonore un critère perceptif particulier. On l'appelle le *timbre harmonique*, et il joue certainement un rôle dans l'identification du timbre instrumental, mais en association avec d'autres critères, en particulier le critère dynamique.⁷

La troisième définition est historique. Elle consiste à penser le timbre comme un paramètre structurant de la musique et à souligner qu'il a pris une importance décisive au fil des siècles. Jadis inextricablement lié aux autres paramètres, il devint au XX^{ème} siècle un enjeu compositionnel de premier plan ; lui qui ne servait qu'à matérialiser et *colorer* le discours devint ainsi une valeur musicale en tant que telle, structurée selon une intention compositionnelle⁸. Le siècle dernier fut synonyme d'un extraordinaire élargissement de la palette des sons musicaux : les progrès technologiques ont permis la naissance des sons de synthèse, le mouvement baroque a entraîné la redécouverte d'instruments anciens, donc de *timbres oubliés*, certains compositeurs ont inventé de nouveaux instruments et les progrès de l'organologie ont permis la répertorialisation d'instruments traditionnels jusqu'alors inconnus en Occident. Enfin, le XX^{ème} siècle est aussi l'époque de l'intégration des bruits de la vie quotidienne dans la sphère musicale : le bruit entre dans la musique et devient ainsi musique à son tour. Dans cette sphère définitionnelle, le timbre est pensé *via* les œuvres et leur histoire. C'est donc à ce niveau qu'il faut situer l'altération timbrale au sens 2 définie par Bernard

⁴ Michel Chion, *Ibidem*, p. 49.

⁵ Le rôle de l'attaque dans la perception du timbre : voir Michel Chion, *Ibidem*, p. 50 3) a. de l'entrée 20.

⁶ La notion de timbre harmonique : voir Michel Chion, *Ibidem*, p. 149-151 : entrée 93, notamment 2) de la définition.

⁷ *Eodem loco*. Précisons que Pierre Schaeffer finira par abandonner ce terme de « timbre » : « Cette notion de timbre, trop marquée par ses acceptions traditionnelles sera donc remplacée par celle plus générale de caractère, ou *genre*, et par celle, plus fine, de *critère*. On ne parlera plus de timbre (sauf pour désigner, par abréviation, le timbre harmonique) (v.93), mais surtout de critère morphologique (v. 88) » Michel Chion, *Ibidem*, p. 52.

⁸ Nous tenons ici à mentionner l'article de Frédéric de Buzon intitulé « L'Émergence du timbre dans la pensée musicale », revue *Musimédiane* n°7, 2013. L'utilisation de la catégorie leibnizienne du « clair-confus » est notamment particulièrement éclairante pour comprendre l'émergence du timbre dans l'histoire. <<http://www.musimediane.com/numero7/BUZON/index.html>>

Sève et qu'il est judicieux de mettre en parallèle avec la question de *l'écriture* du timbre telle qu'elle a été théorisée notamment par André Boucourechliev. Bernard Sève écrit ainsi :

Il y a altération de timbre quand un thème change de coloration en passant d'un instrument à l'autre (d'un registre à l'autre à l'orgue, d'un toucher à l'autre au piano). Ce qu'on appelle le « dialogue » des instruments suppose d'abord l'altération de timbres : de là naissent la sonate à deux, les trios, quatuors, quintettes, le concerto, etc. Dans l'écriture orchestrale (la symphonie, l'oratorio, l'opéra), le jeu des timbres et de leurs altérations est essentiel. Rêpensons au génie de coloriste de Mahler. On connaît, *a contrario*, les problèmes que posent les œuvres abstraites (non instrumentées) de Bach, l'*Offrande musicale* et l'*Art de la fugue* : le choix des instruments oriente le sens de l'œuvre. Le clavecin égalise les voix (au risque d'une certaine austérité démonstrative), l'orchestration souligne la construction contrapunctique (au risque du didactisme ou du romantisme).⁹

Si l'altération se définit, dans ce cadre, comme le passage d'un timbre à l'autre, il faut encore distinguer soigneusement l'*altération* de la *fusion* :

Autre chose est la fusion des timbres, quand les instruments (en y comprenant les voix) différents jouent à l'unisson ; fusion plus subtile quand différents instruments se répondent ou s'enchaînent sans se superposer : ainsi de ces immenses montées ou descentes du violon au violoncelle en passant par l'alto, comme si les quatre instruments du quatuor n'en formaient plus qu'un, à la tessiture gigantesque. Mais nous sommes déjà passés, avec cet exemple, de la question des timbres à celle des registres et des masses sonores. Les doubles, triples, quadruples cordes permettent aux violons ou violoncelles des Partitas de Bach d'altérer la nature monodique de ces instruments pour en faire de véritables instruments polyphoniques.¹⁰

Le timbre ne peut, dans ce cadre théorique, être pensé isolément, il est inextricablement lié aux autres paramètres musicaux : *les hauteurs, les durées, les intensités, les registres, les timbres, les masses, les modes d'attaque*. Dans *Le langage musical*, André Boucourechliev invite ainsi à penser ces éléments en interaction les uns avec les autres, dans *l'écriture*. Le timbre pensé, non pas comme spécificité d'un instrument, mais comme procédé d'écriture est ainsi *fonction du temps* :

Il faut tout d'abord dire que la question ne s'est posée qu'après le dernier demi-siècle, tant il est vrai que la prise de conscience du timbre comme écriture a été lente à se manifester, et, avec elle, les instruments conceptuels à cet effet. Car l'ancienne définition du timbre - « ce qui différencie deux sons dont tous les éléments sont par ailleurs égaux » - est une définition « par défaut » [...] Ce sont les sériels de l'après-guerre qui ont posé le problème sinon avec une rigueur scientifique, du moins avec suffisamment d'imagination pour éclairer et enrichir l'écoute. Cela ne veut évidemment pas dire que l'écriture du timbre (au piano notamment) n'existait pas auparavant. Beethoven nous en donne de fameux exemples (...). Mais nous ne

⁹ Bernard Sève, *L'Altération musicale*, op. cit., p. 211.

¹⁰ *Ibidem*, p. 212.

pouvions les analyser sans en avoir les moyens théoriques, du moins une hypothèse sur *le timbre comme fonction du temps*.¹¹

« Un élément isolé n'est concevable que théoriquement » écrit, plus loin, Boucourechliev. C'est toute la difficulté de cette troisième définition du timbre. Il est *essentiellement* fonction des autres paramètres, au sein de ce jeu de *différences* :

Un phénomène sonore est impensable qui ne possède tous ces éléments, ni une structure musicale qui ne mette en relation plusieurs phénomènes sonores. C'est là que jouent les différences. Ces différences sont essentiellement *qualitatives* : car cela même qui paraît quantifiable (par exemple un rapport d'intensités, fort/faible) est soumis au principe de la relativité et du contexte ; ce qui est faible peut être perçu comme « fort » (ainsi qu'un pianissimo subit, au terme d'un passage tonitruant, pour donner un exemple grossier), et vice-versa. La « valeur » d'un élément isolé n'est concevable que théoriquement. Dans la réalité musicale, l'élément isolé est une chimère. Ce que font le compositeur, l'interprète, c'est souligner, faire (pré)valoir, varier, accentuer un ou plusieurs éléments en relation les uns avec les autres, en vue d'une production de différences, tous les autres éléments étant toujours présents à divers degrés. Ainsi, le lieu privilégié de différences d'une structure mélodique sera l'échelle de hauteurs disponible, inscrite néanmoins dans une harmonie qui lui est cohérente, et mettant en jeu des durées, des intensités, un registre, des timbres etc., sur lesquels on agit tout autant. La musique met en œuvre des éléments nécessairement indissociables.¹²

L'analyse que fait Boucourechliev des trilles chez Beethoven, reprise par Bernard Sève, montre bien l'imbrication de ces différents paramètres : « Le trille est avant tout un son complexe d'une certaine qualité. Déjà un timbre. Et c'est à ce titre qu'il va envahir la musique de piano de Beethoven. »¹³ Le trille, ornement mélodique et effet rythmique, est pensé ici comme la marque d'un travail sur la qualité d'un son spécifique, comme une *altération*.

Il existe, enfin, une dernière manière d'aborder le timbre : en explorant d'autres domaines sonores que celui de la musique savante occidentale, c'est la définition organologique (et ethno-organologique). Dans l'article « Echelles, mélodies, hauteurs, timbre » dans *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*¹⁴ sous la direction de J. J. Nattiez. Jean Molino explique ainsi que dans certaines musiques extra-occidentales, l'intensité est directement combinée au timbre, la répartition des paramètres sonores est alors très différente de la nôtre. Il écrit ainsi :

Ce qui est important ici, c'est que le paramètre timbre défini selon le mode de production du son est relié à une hauteur, un phénomène absent du système tonal

¹¹ André Boucourechliev, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 29-30.

¹² *Ibidem*, p. 32-33.

¹³ Boucourechliev, cité par Bernard Sève, *op. cit.*, p. 175-176.

¹⁴ *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Qu'est-ce que la musique ? », Typologies des universaux, § 6 : Echelles, mélodies, hauteurs, timbre, Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2007, p. 363-369.

occidental. La manière de systématiser le timbre dans la culture japonaise est d'autant plus importante qu'elle permet à chacune des guildes de musiciens de se distinguer les unes des autres. On a même le sentiment que le timbre a pris ici une importance que la musique tonale occidentale ne lui reconnaît pas...

La classification des paramètres de la musique précédemment évoquée et la manière de les articuler sont donc spécifiques et ethno-centrées. L'étude d'autres systèmes nous amène à confronter et comparer, ce qui permet, évidemment, de situer le timbre dans une perspective beaucoup plus large.

Ainsi, en fonction de l'angle d'attaque, le timbre est à la fois la qualité du son d'un instrument, le résultat de diverses composantes acoustiques, un paramètre devenu essentiel au XX^{ème} siècle dans la musique savante occidentale, une altération (1) dans le cadre de la naissance d'un nouvel instrument, une altération (2) dans le cadre de l'écriture polyphonique d'une œuvre, une notion inséparable des autres paramètres musicaux, impossible à isoler et, enfin, un des paramètres de la musique telle qu'elle est pensée en Occident. Laquelle de ces définitions est-elle la plus à même de théoriser le timbre du quatuor à cordes ?

2. LE TIMBRE SPÉCIFIQUE DU QUATUOR À CORDES

Le timbre renvoie à plusieurs réalités du quatuor à cordes qu'il nous faut donc soigneusement distinguer. Dans les conversations courantes, l'usage de ce terme est en effet extrêmement varié. L'exercice prend donc des allures wittgensteiniennes, l'examen de ces complexes jeux de langage permettra de répertorier ses acceptions.

Cinq cas sont étudiés :

1. « As-tu déjà entendu le timbre de ce Stradivarius ? »

Il s'agit-là des qualités propres d'un instrument, des particularités liées à sa facture (bois, dimensions et proportions, histoire, état de conservation...)

2. « J'ai toujours aimé le timbre du violoncelle »

Il s'agit, cette fois, du son du violoncelle compris de manière générique, c'est l'ensemble des caractéristiques sonores qui permettent d'identifier tel ou tel instrument. Cette acception fait écho à la définition empirique et traditionnelle précédemment détaillée. Il existe des propriétés communes à tous les violoncelles existants, ces propriétés prennent le pas sur les éventuelles différences. Explorer ce niveau sémantique implique donc de rentrer dans des détails techniques concernant la lutherie. Il faut ainsi souligner que la facture instrumentale de

la famille des violons n'a guère évolué depuis le XVIII^e siècle, contrairement aux cuivres par exemple. Les luthiers de l'école de Crémone trouvèrent la forme définitive de ces instruments, leur production reste encore aujourd'hui un modèle difficilement égalable¹⁵. Violons, altos et violoncelles appartiennent à la catégorie des instruments constitués de cordes vibrantes tendues et fixées aux deux extrémités :

Lorsqu'on provoque un ébranlement perpendiculaire à la corde, à une extrémité, celui-ci se réfléchit à l'autre extrémité opposée et revient en sens inverse, pour se combiner avec l'ébranlement initial et produire des ondes stationnaires. Les extrémités des cordes engendrent toujours des nœuds de vibration, séparés par une demi-longueur d'onde. La longueur d'onde du son fondamental équivaut à deux fois la longueur de la corde. Quand la longueur et le diamètre de la corde augmentent, la fréquence du son diminue (il devient plus grave) et inversement. En revanche, cette fréquence augmente (le son monte) pour une tension plus grande de la corde. Les harmoniques entendues dépendent du mode d'ébranlement des cordes et de l'emplacement de l'attaque. Ceux de rang élevé s'atténuent très vite, sur une corde pincée près d'une extrémité (d'où la douceur du son) car leur intensité est inversement proportionnelle au carré de leur rang. Les harmoniques pairs (le 2^e, le 4^e, le 6^e, etc.) disparaissent pour une attaque placée au milieu de la corde. [...] Le frottement d'une corde consiste à l'écarter constamment (de part et d'autre) de sa position d'équilibre.¹⁶

Le violon, l'alto et le violoncelle sont donc, pour l'organologue, des cordophones particuliers. Ils appartiennent à l'ensemble des instruments dont les cordes sont tendues sur toute la longueur du corps de résonance, muni d'un manche dans le prolongement de la caisse, et qui sont frottées avec un archet. Catherine Michaud-Pradeilles les regroupe ainsi sous la catégorie des « vièles » :

Ont été retenus un principe de fonctionnement et certaines généralités morphologiques communes : la caisse de résonance ; le manche portant la touche ; le chevillier assurant la fixation de cordes ; le sillet et le chevalet délimitant la longueur vibrante des cordes ; le cordier auquel sont attachées les cordes, l'âme (tige verticale coincée entre la table et le fond) assurant la transmission des vibrations entre ces

¹⁵ Quelques petites modifications furent toutefois effectuées par des luthiers au XIX^e siècle, par Jean-Baptiste Vuillaume, notamment : « [Ces instruments] trouvèrent leur forme définitive, leurs proportions, leur sonorité grâce à l'école de facture italienne de Crémone, qui influença tous les pays d'Europe et dont la production représente encore l'idéal à atteindre en matière de qualité d'exécution, de beauté formelle et de sonorité. Cependant, le désir de rendre celle-ci toujours plus éclatante entraîna un renforcement de la structure interne pour résister à la tension de plus en plus forte des cordes, la modification de la hauteur du chevalet venant du renversement à l'allongement du manche ainsi que l'élargissement du diamètre de l'âme. Le luthier français, Jean-Baptiste Vuillaume, vers 1820-1830, contribua beaucoup à ces transformations qui touchèrent aussi les plus beaux modèles de la production italienne. » Catherine Michaud-Pradeilles, *L'organologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 92.

Nous tenons à mentionner également un catalogue d'exposition : *Violons, Vuillaume, 1798-1875, un maître luthier français du XIX^e siècle*, Paris, Cité de la musique, Musée de la musique, 23 octobre 1998-31 janvier 1999.

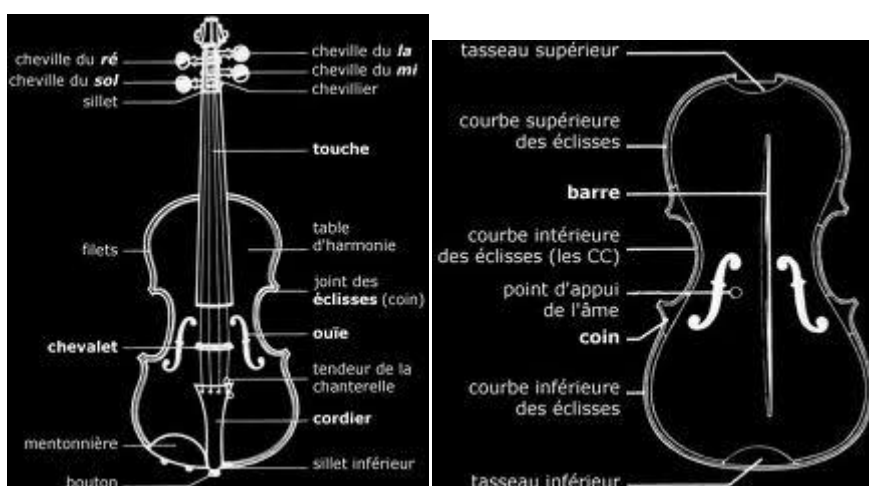
¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

deux parties ; les cordes en nombre variable, en boyau, métalliques, ou définitivement filées d'argent ou de cuivre à partir de 1930.¹⁷

Si les violes avaient les épaules tombantes, les coins droits, les éclisses assez hautes et les ouïes en forme de C, les violons se caractérisent par une forme plus ronde, des coins relevés, des éclisses plus basses et leurs ouïes forment un *f*. D'autres différences permettent de comprendre la différence de sonorité entre les deux familles d'instrument :

Le manche des violons, en France a été renversé de manière à former un angle avec la caisse pour améliorer l'intensité sonore (seconde moitié du XVII^e siècle). Il est plat et large, muni de frettes sur les violes, rond, plus étroit sur les violons. Le chevillier se termine souvent par une tête sculptée sur les violes et par une volute sur les violons. Il porte six ou sept chevilles sur lesquelles s'enroulent des cordes fines et peu tendues, accordées par quarts et tierces ou bien quatre chevilles pour de plus grosses cordes très tendues, accordées par quinte. D'une manière générale les chevilles anciennes étaient plus légères que les actuelles chevilles à ébène.¹⁸

Schémas des éléments composant un violon :



Concernant les bois de lutherie, trois essences seulement sont d'usage courant : l'érable pour la table, la barre, l'âme, les coins, les tasseaux, les contre-éclisses, l'érable pour le fond, le manche, les éclisses, le chevalet et l'ébène pour la touche, les chevilles, les sillets, le cordier et son bouton d'attache et les filets¹⁹. Tous ces bois doivent provenir d'arbres plutôt âgés, à croissance lente et uniforme, abattus dans l'arrière-saison depuis au moins cinq ou six ans et conservés dans des locaux secs et aérés. La caisse de ces instruments est recouverte de plusieurs couches de vernis de protection : « Ces vernis à l'huile siccative, à l'essence, à

¹⁷ *Ibidem*, p. 89.

¹⁸ *Ibidem*, p. 90-91.

¹⁹ Les filets peuvent aussi être en alisier teinté, poirier et chez certains luthiers anciens, en fanons de baleine.

l'alcool ou mixtes (huile et essence, alcool et essence) permettent de distinguer certaines époques et écoles de factures²⁰».

Après ces considérations sur les matériaux, insistons sur certains éléments fondamentaux et sur leur évolution :

Le chevalet transmet les vibrations des cordes à la table mais, par sa forme et son poids, possède un impact sur le timbre des instruments au niveau des vibrations transitoires dont il atténue certains harmoniques. Plat et allongé au XVII^e siècle, il devint haut sur pied et plus arqué sur le violon grâce à l'école de Crémone et grâce ensuite à certains luthiers des XVIII^e et XIX^e siècles. Le cordier fixé à la caisse par la barre qui en traverse l'extrémité inférieure s'attache par un bouton et une bride en boyau pour les violons.²¹

Ces caractéristiques permettent de comprendre ce qui contribue à donner naissance à ce « timbre. » Précisons cependant que le son du quatuor ne serait pas tel qu'il est sans l'archet (quoique d'autres modes de jeux aient été envisagés...) ; nous sommes, nous l'avons dit, dans l'univers sonore des cordes dites « frottées. » Comme l'explique Marc Pincherle dans son ouvrage *Les instruments du quatuor*²², les dimensions de l'archet sont fixées de façon assez précise depuis deux siècles. Le poids peut varier de 55 à 60 grammes pour le violon et 70 à 75 grammes pour celui du violoncelle. L'équilibre et l'élasticité dépendent de l'archetier.

Voici quelques données concernant ses dimensions :

	VIOLON	VIOLONCELLE
<i>Longueur globale</i>	75 CM	70 CM
<i>Longueur de la mèche</i>	65 CM	Environ 65 CM

Comme l'explique Catherine Michaud-Pradeilles :

L'archet entretient les vibrations des cordes. Il les relance indéfiniment avant qu'elles n'aient repris leur position d'équilibre. Court, léger, en forme d'arc et à tête longue, il s'allonge à la fin du XVII^e siècle et change de couleur avec l'arrivée des bois exotiques (Pernambouc). La nécessité de modifier le degré de tension de la mèche favorise l'invention de la crémaillère qui remplace l'action exercée jusqu'ici par les doigts. Une boucle en fil de fer sert à accrocher les crins à un des degrés de la crémaillère. Tourte, archetier parisien, remplace, au début du XVIII^e siècle, la crémaillère par une vis à écrou faisant reculer ou avancer la hausse tenant la mèche. Son fils, François (1747-1835), donne à la baguette son profil décroissant de la

²⁰ *Ibidem*, p. 89-90.

²¹ *Ibidem*, p. 91.

²² Marc Pincherle, *Les instruments du quatuor*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

hausse vers la tête, apporte les perfectionnements définitifs dont la nouvelle forme concave de la baguette (rectiligne depuis le milieu du XVIII^e siècle) devenue ainsi plus élastique.²³

Violons, alto et violoncelle sont donc de facture semblable, ce sont essentiellement les dimensions qui impliquent les différences timbrales entre ces trois instruments.

3. « J'ai immédiatement identifié le timbre du quatuor à cordes »

Par extension, il peut être question des caractéristiques sonores de telle ou telle association d'instruments. La réunion de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle donne naissance à un nouveau timbre, un timbre collectif. Tout comme nous avons pensé le quatuor comme un méta-instrument, un instrument de rang 2 dans notre première partie, nous pouvons ici penser ce timbre comme un timbre de rang 2, au sens où Boucourechliev parle de timbre « amalgamé ».

L'organologie nous apprend que l'Occident n'a pas été le seul à associer des timbres d'instruments du même type. Giovanni Giuriati a ainsi dressé une typologie de ces ensembles²⁴ en distinguant deux grandes catégories : *les ensembles d'instruments de dimensions différentes correspondant aux différents registres* et *les ensembles d'instruments de même dimension*. Concernant la première, il écrit :

S'il existe une grande variété d'ensembles qui utilisent des instruments de tailles et de registres différents et adoptent divers procédés musicaux (soliste-accompagnement, entrelacs contrapuntistes, polyrythmie, hoquet), tous ont en commun l'homogénéité du timbre de l'ensemble qui devient un élément sonore pertinent et important.²⁵

Hornbostel et Sachs ont distingué quatre sous-ensembles en fonction de la facture des instruments concernés : les ensembles de cordophones : consorts de violes, quatuors, quintettes, consorts de *balalaïkas* russes, les ensembles d'aérophones : consorts de flûtes à bec, ensembles de flûtes de pan, consorts de clarinettes *uyle* (Amazonie), consorts de trompes et de cornes (Afrique), les ensembles de membranophones : surtout en Afrique, ensembles de tambours et les ensembles d'idiophones : ce qui signifie un musicien par son ; la formation est constituée d'autant de musiciens qu'il y a de sons dans l'échelle (par exemple, les *anklung* en Indonésie).

Concernant, la seconde catégorie, elle regroupe des ensembles qui réunissent des instruments de même type, de même taille et donc, logiquement, de même registre. Citons comme

²³ *Ibidem*, p. 91.

²⁴ Giovanni Giuriati, « Typologies et comparaisons », dans *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, op. cit., p. 910-914.

²⁵ *Eodem loco*.

exemples les tambours royaux du Burundi, les consorts de guimbardes à Bali, les ensembles de guitares (Flamenco andalou) ou encore les ensembles d'accordéons. Il est très fréquent qu'on ajoute à ce type d'ensembles un ou plusieurs instruments ayant une fonction rythmique. Cette classification nous permet de situer le quatuor au sein des autres ensembles homogènes existants, l'ancrage éminemment occidental de notre sujet ne doit pas nous empêcher d'élargir la sphère des comparaisons.

4. « Cette œuvre témoigne des recherches du compositeur sur le timbre »

Ici, il ne s'agit pas du son né de l'instrumentation choisie, mais plutôt des effets voulus par le compositeur (*pizzicati*, *ponticello*, *glissando*, jeux avec les harmoniques...). De nombreuses œuvres modernes et contemporaines ont évidemment joué, nous l'avons évoqué, avec les potentialités timbrales des instruments sollicités, mais bien avant cela, certains compositeurs avaient déjà perçu le potentiel du quatuor. Bernard Sève écrit ainsi :

Le quatuor à cordes peut lui aussi se transformer en orchestre : le triomphal triple accord en *ut* dièse majeur qui clôt le *Quatorzième Quatuor* de Beethoven est joué par le violoncelle en corde unique, le second violon en triple corde, le premier violon et l'alto en quadruple corde : ce sont donc douze cordes réelles qui sonnent à la fois, sur une espace de quatre octaves, produisant une sonorité et une ampleur de son qu'aucun autre procédé ne permettrait d'obtenir. Le sentiment d'explosion que donne cette conclusion tient à cette soudaine démultiplication des sources sonores.²⁶

Le quatuor peut ainsi, le temps de quelques mesures, se métamorphoser en orchestre, en chœur, en ensemble de percussions, en ensemble de guitares, en instrument à vent hybride, en moteur vrombissant, en cascade, en métronomes déréglés ou en volière... Comme nous l'avons vu, avec Boucourechliev, le timbre s'écrit.

5. « J'ai toujours préféré le timbre des Emerson à celui des Julliard »

Il s'agit-là du son formé par l'union des quatre timbres particuliers, c'est-à-dire de la spécificité des instruments joués unie à la spécificité du *jeu* de chaque instrumentiste. Il s'agit d'un timbre de rang 2, mais spécifique cette fois, non générique.

²⁶ Bernard Sève, *L'Altération musicale*, op. cit., p. 212.

Soit le tableau récapitulatif suivant :

	Sens 1	Sens 2	Sens 3	Sens 4	Sens 5
Significations	Timbre d'un instrument en tant qu'objet unique	Timbre d'un instrument générique : « timbre pur » dit Boucourechliev	Timbre d'une formation instrumentale : « timbre amalgamé » dit Boucourechliev	Timbre comme paramètre de l'écriture musicale : recherche compositionnelle	Timbre d'un ensemble d'instrumentistes
Exemples	le timbre du Messie de Stradivarius	le timbre du violoncelle	le timbre du quatuor à cordes	le traitement des cordes dans le premier quatuor : <i>Gran Torso</i> de Lachenmann	le timbre du quatuor Julliard
			Timbre générique / timbre de rang 2		Timbre singulier de rang 2

Comprenons dès lors que tous les instruments du quatuor possèdent un certain nombre de caractéristiques communes (CC), que chacun a ensuite des caractéristiques propres (les dimensions sont différentes entre un alto et un violon par exemple (caractéristiques génériques, CG) et qu'enfin, chaque instrument en tant qu'objet unique possède des qualités uniques (caractéristiques individuelles, CI).

Soit pour un instrument I = CC+ CG+ CI

Le(s)quel(les) de ces significations correspondent à ce que nous avons appelé « la limite plastique » du quatuor à cordes ? Puisque le quatuor est un timbre amalgamé, l'acception n°3 semble être au cœur du problème ; les autres s'articulent à lui et lors d'une exécution X à un moment T se superposent deux élans créateurs, celui du compositeur (travail sur le timbre actualisé lors de l'exécution) et celui du/des interprète(s) (niveaux 1 et 5). Mais selon quelles modalités ?

3. IDENTITÉS ET POTENTIALITÉS

C'est bien le lien entre timbre et instrument qui est ici au cœur du problème. Nous postulons que deux concepts peuvent nous permettre de systématiser la question, celui d'*identité* et celui de *potentiel*. Tous deux sont issus d'un article d'Hervé Lacombe²⁷, l'analyse se déroulera en quatre temps. Le sujet principal de cet article est l'instrument de musique, le timbre apparaît donc, dans le discours de l'auteur, en filigrane. Cette manière d'aborder le problème, de biais, permet un changement de perspective intéressant. Le premier point abordé concerne l'évolution instrumentale dans l'histoire. Il y a une historicité de l'instrument, et donc, corrélativement, une historicité du timbre. Les cinq sens que nous avons dégagés précédemment doivent donc être réintégrés à une pensée historiciste :

Commençons par une double remarque concernant les acteurs et les facteurs de l'évolution instrumentale.

1° Soit l'instrument évolue (le piano de Mozart, le piano de Chopin, le piano de Pierre Boulez). Il semble alors que le sens de cette évolution soit toujours cumulatif (du point de vue de la réalisation et en dehors du critère d'authenticité et de style) : je puis jouer Chopin ou Mozart sur le piano qu'utilise Boulez, mais je ne puis jouer Boulez sur le piano de Mozart.

2° Soit il est abandonné et éventuellement remplacé par d'autres instruments. Ainsi de la flûte à bec, de la viole, du clavecin.

Il n'y a pas de loi temporelle articulant les divers acteurs de la musique autour de ce que l'on pourrait appeler *l'invention instrumentale*, mais un jeu complexe de va-et-vient entre chacun d'entre eux, un jeu situé dans une trajectoire historique. Instrumentiste, luthier, compositeur, mais aussi public, etc., tous à divers titres sollicitent, demandent, attendent, imaginent, c'est-à-dire définissent ou délimitent (en prenant en compte de surcroît le cadre d'exécution) l'instrument de musique. Si l'on évoque un concerto de flûte traversière dans le cadre d'un concert symphonique au XVIII^e siècle, il peut y avoir et il y a simultanément en jeu un imaginaire musical propre au compositeur, un désir de briller du concertiste qui vient d'acquérir une flûte munie d'un nouveau système, un horizon d'attente du public qui s'attend à entendre une introduction à l'orchestre, une cadence dans laquelle le soliste développera quelques tours virtuoses, etc. Cette attente contribue à « installer », si l'on peut dire, l'identité de l'instrument. L'instrument, comme l'œuvre, comme le goût, se définit dans le champ de forces de toutes ces dimensions, dont certaines bien sûr sont plus importantes que d'autres, non pas systématiquement selon une hiérarchie unique, mais au cas par cas et selon le moment historique.²⁸

²⁷ Hervé Lacombe « L'instrument de musique : identité et potentiel », Revue *Methodos* 11, 2011, dir. Bernard Sève, mis en ligne le 31 mars 2011 : <http://methodos.revues.org/2552>.

²⁸ *Ibidem*, p. 3.

Le timbre est, là aussi, pensé comme une donnée identificatrice de l'instrument, qui, lui-même, n'a de sens que situé dans une pratique, dans la musique vécue et pratiquée : « C'est le jeu qui fait advenir l'instrument de musique ». Un piano accordé, de bonne facture, placé dans un des angles d'une pièce, couvercle fermé, n'est que *potentiel* :

Ce piano muet, bien construit, bien accordé, est bien un potentiel de musique. Le piano est un instrument *pour* la musique ; mais il ne devient, au sens plénier du terme, instrument *de* musique que si un pianiste en joue.²⁹

Hervé Lacombe vise donc, dans un second temps, à systématiser cette évolution de l'identité sonore d'un instrument.

L'instrument peut rester tel quel durant plusieurs siècles tandis que son jeu peut évoluer, se transformer même considérablement jusqu'à donner l'impression que son identité sonore (ce qui semblerait tout de même sa raison d'être) a été totalement modifiée.

Prenons l'exemple du violon et trois œuvres qui marquent trois étapes de son utilisation :

- Mozart (1756-1791), *Quatuor à cordes n°19*, en ut majeur, KV 465, « Les dissonances » (1785), 1^{er} mouvement, Introduction lente Adagio ;
- Paganini (1782-1840), *Caprice n°24*, (les 24 caprices ont été composés entre 1802 et 1817)
Variation 8 en triples croches et Variation 9 en pizzicati main gauche et *arco* mêlés ;
- Helmut Lachenmann (né en 1935), *Quatuor à cordes n°2 « Reigen seliger Geister »* (1989).

De Mozart à Paganini, la technique s'est développée ; de nouveaux modes de jeu sont apparus et se sont combinés à la base technique de l'instrument à cordes frottées. Il s'agit d'une extension du potentiel de départ. Dans le quatuor de Lachenmann, on rencontre les modes de jeu suivants :

- *Arco* sur le chevalet (produisant un bruit blanc)
- Sons *flautando*, aériens,
- Sons ordinaires,
- Sons joués avec l'archet sur les chevilles ou la volute de l'instrument ;
- Sons-fusées, exécutés en poussant l'archet sur la corde de manière accélérée, afin de produire un crescendo qui s'arrête brutalement ;
- Jeu avec un plectre ;
- Son produit en appuyant exagérément l'archet sur la corde.

A l'audition, il semble que nous ne soyons plus dans l'univers sonore du même instrument. Il s'agit d'une modification profonde de l'idée de musique et de jeu instrumental. Nous basculons dans l'inconnu, quoi qu'il y ait toujours le même violon comme « base ».³⁰

Cette analyse nous permet d'apporter des précisions concernant l'acception 2 du terme précédemment dégagée. Le timbre d'un instrument générique n'est pas une donnée absolue,

²⁹ *Ibidem*, p. 5.

³⁰ *Eodem loco*.

uniquement régie par des données organologiques. Le jeu instrumental influe directement sur le timbre. Cette remarque nous amène directement à la typologie des identités de l'instrument que propose Hervé Lacombe ; il distingue huit types :

a) *L'identité-objet*

Un instrument de musique est un objet singulier. On reconnaît un violon par sa forme. C'est cette identité dont se saisit le peintre. [...] Cette forme peut être travaillée et modifiée (par exemple de nombreuses formes de pianos ont été inventées au XIX^{ème} siècle), mais souvent des « éléments plastiques » identificatoires, liés à la facture et au mode de production du son, demeurent d'un instrument à un autre.³¹

Cette identité est liée à notre acception du timbre n° 2. Chaque instrument a une forme, qui conditionne son timbre. Cette identité renvoie donc à un premier niveau de ce que nous avons nommé les caractéristiques génériques (CG).

b) *L'identité acoustique*

Les propriétés acoustiques d'un instrument séduisent ou pas l'oreille musicale et le rendent reconnaissable sans qu'il soit nécessaire de le voir. Lié à la facture et au mode d'émission du son, le timbre est l'élément dominant de cette identité. [...] Le timbre correspond à un principe de coloration des autres paramètres ou a une fonction simple de lecteur de la partition (telle mélodie est confiée au hautbois, telle formule cadentielle aux timbales...). Puis il devient grossièrement à partir de Berlioz, agent développant. La manipulation des timbres instrumentaux génère le discours. Au XX^{ème} siècle, l'analyse du timbre devient la matrice de l'œuvre pour certains compositeurs, dont les tenants de l'école spectrale. Ou encore, des grappes de sons, des structures complexes dissolvent l'identité de timbre dans l'ensemble. Certains passages d'*Atmosphères* de Ligeti, pourtant entièrement réalisés par un orchestre, semblent ainsi être de la musique électroacoustique.

Aménagé, « préparé », un instrument peut perdre tout ou partie de son identité acoustique. Le piano préparé de Cage donne l'illusion d'un petit ensemble de percussions.³²

Cette identité correspond aussi à notre acception n°2. Hervé Lacombe distingue justement les qualités visuelles et matérielles des qualités sonores, alors que nous les avons englobées, de manière indifférenciée, sous la même définition. L'identité acoustique est synonyme de timbre *en acte*, l'identité-objet n'est, d'une certaine manière, que le degré zéro du timbre.

c) *L'identité structurelle sonore et identité technique*

La facture, la forme, l'organisation des différentes parties de l'instrument structurent le possible sonore initial. Citons l'accord des cordes de la guitare (*mi-la-ré-sol-si-mi*), l'accord du violon (*sol-ré-la-mi*) [...] C'est à partir de cette structure donnée que s'est développé le répertoire spécifique de cet instrument.

³¹ *Ibidem*, p. 6.

³² *Ibidem*, p. 7.

Chaque instrument développe une technique, des traits sonores particuliers, des effets particuliers. [...] Les modes de jeu caractérisent puissamment les instruments qui ne se révèlent que par leur intermédiaire. [...] A bien des égards, c'est la technique (le jeu) qui fait l'instrument.³³

Cette identité renvoie aussi à certains aspects de notre acception n°2 ; elle est inextricablement liée aux deux autres identités précédemment citées. Elle rentre en compte dans le timbre de l'instrument, plus particulièrement, dans l'écriture du timbre pour cet instrument.

d) *L'identité stylistique et fonctionnelle*

Elle inscrit les identités structurelle, technique et acoustique dans un style, use de l'instrument selon des fonctions musicales, dans une période donnée et selon un style musical : pédale harmonique (cor), formule d'accompagnement (alto), rôle mélodique (flûte), soutien des basses harmoniques (contrebasse), articulation des cadences (timbales), etc.³⁴

Cette identité historicise, d'une certaine manière, les trois premières. Elle fait écho aux propos de Boucourechliev précédemment cités et permet de thématiser la question de l'évolution de l'identité sonore de l'instrument posée en exergue de cette typologie. Cette identité pourrait s'appliquer au quatuor, de deux manières, intrinsèquement et extrinsèquement. Nous pouvons tout d'abord considérer le quatuor comme un tout et analyser ainsi son identité stylistique en mettant en avant son ancrage classique et ses liens avec la forme sonate. Nous pouvons, aussi, explorer, au sein du quatuor, quels sont les identités fonctionnelles de chaque instrument ; le rôle mélodique des violons, le rôle harmonique du violoncelle...

e) *L'identité socio-historique*

Un instrument est utilisé dans une société et revêt des significations musicales mais aussi extra-musicales. Même aujourd'hui où l'on ne cesse de parler de l'autonomisation de l'art, les instruments sont fortement connotés socialement. [...] Au cours de l'histoire, les instruments ont été liés à des usages et à des fonctions très variables... La pratique d'un instrument a très tôt été liée à un statut social ou à un savoir-vivre. [...] La pratique instrumentale d'un instrument est délimitée dans le temps et se trouve associée à un type de musique. Ainsi, le clavecin identifie assez bien l'époque dite baroque. Quand il réapparaît au XXème siècle, il est porteur d'une identité historique avec laquelle les nouveaux compositeurs vont jouer (voir par exemple, le *Concert Champêtre* de Poulenc) ou rompre radicalement (voir *À l'île de Gorée*, *Khoai*, *Komboi* de Xenakis).³⁵

Cette identité fait écho à nos analyses concernant la cristallisation de certains procédés : le quatuor comme conversation mondaine, le quatuor comme lieu propice à la réflexion

³³ *Eodem loco*.

³⁴ *Ibidem*, p. 8.

³⁵ *Eodem loco*.

métaphysique et à l'introspection, domaine privilégié de la musique pure... Là encore, il est possible de superposer à cette lecture extrinsèque, une lecture intrinsèque (le premier violon comme *maestro*...)

f) *L'identité poétique et identité répertoire :*

Au cours de son histoire, l'instrument, son timbre, son potentiel ont été associés à l'imaginaire individuel des compositeurs et collectif des auditeurs, dans une société donnée. Berlioz a été un des grands théoriciens et propagateur de cette identité poétique. [...] Le développement du répertoire d'un instrument contribue à asseoir l'une ou l'autre de ses dimensions. Plus il y a d'utilisation de la flûte en situation pastorale, plus la flûte semble « naturellement » porter ce caractère. [...]³⁶

Autre exemple de cristallisation, cette dernière identité peut aussi être pensée de deux manières. Toutefois, une lecture intrinsèque n'est guère intéressante, parce que l'identité poétique du quatuor ne se résume pas à la somme des trois identités poétiques des instruments qui le constituent. Toutes ces identités se rejoignent au sein des œuvres, selon des modalités différentes.

Toutes ces dimensions peuvent se joindre ou être plus ou moins dissociées. Dans le cas des *Leitmotive* de Wagner, il y a fusion souvent de deux dimensions. Le motif de l'*Or du Rhin* est joué au cor et est écrit comme une sonnerie de cor. Il prend tout son relief dans la conjonction de ces deux dimensions. Dans la pièce orchestrale *Farben* de Schönberg, il y a au contraire une disparition de l'instrument-technique ou formule, pour laisser se déployer le timbre, qui se trouve comme désenchaîné des fonctions et des formules de l'écriture instrumentale. On entend un pur enchaînement de couleurs sonores au point que même la perception de l'identité acoustique de chaque instrument s'en trouve troublée. La mélodie de timbres enchaîne rapidement les couleurs les unes aux autres et empêche la continuité timbrique (l'unité de couleur) d'une ligne de hauteurs.

Un instrument peut jouer avec l'identité d'un autre. Les pizzicatos du violon doivent parfois imiter la guitare. On demande à un interprète d'exécuter une série d'harmoniques au violon à la manière d'une flûte. Dans son Etude pour piano n°4 *Fanfares*, Ligeti renvoie par l'écriture d'une sorte de sonnerie au jeu et aux formules des cuivres. Dans son Etude n°2 *Cordes à vides*, il renvoie au violon via son identité structurelle sonore.³⁷

Tout comme elle avait joué un rôle décisif dans notre analyse sur la cristallisation, la notation est ici mise en avant ; elle apparaît dans l'argumentation d'Hervé Lacombe comme une notion corrélative essentielle. Nous avons de prime abord pensé le travail sur le timbre comme une acception spécifique, il semble qu'il faille l'appréhender comme une synthèse des autres acceptions. Le sens 5 découle du sens 1, le sens 3 découle du sens 2, le sens 4 englobe, dans le

³⁶ *Ibidem*, p. 8-9.

³⁷ *Ibidem*, p. 9.

temps de l'actualisation de la partition (exécution) ces différentes acceptions. La *pratique* de l'instrument détermine son *identité*, *l'écriture* pour cet instrument en détermine le *potentiel* :

Les phénomènes sonores précis que doit permettre l'instrument, comme les possibilités nouvelles, sont liées à la facture, au jeu, à l'écriture. En effet, dans la musique savante occidentale s'est ajoutée la dimension particulière de la notation et de l'écriture. L'instrument se définit plus par la pratique (...) que par la notation. Il peut y avoir instrument de musique sans notation mais pas sans pratique. Cependant, la notation de plus en plus précise fait évoluer le potentiel de l'instrument, et les nouvelles notations symbolisant de nouveaux sons ou de nouveaux modes de jeu deviennent les vecteurs d'un renouveau du potentiel instrumental.

Il est à noter que la notation occidentale s'est globalement inventée en dehors de l'instrument pour créer un ensemble de signes abstraits dissociant les paramètres : hauteur, rythme, puis intensités. Le timbre, les modes de jeu n'ont été intégrés que très lentement et partiellement à la notation. [...]

Au cours du XX^{ème} siècle, on a cherché à explorer de nouveaux potentiels qu'il a fallu noter en inventant de nouveaux codes. [...] ³⁸

Le timbre et la notation sont à penser corrélativement, parce que l'identité sonore est mise à l'épreuve, éprouvée *dans* et *par* l'écriture.

Dans la musique savante occidentale, le compositeur maîtrise, définit, invente le potentiel instrumental par l'écriture, à partir d'une notation spécifique. L'écriture permet le contrôle de l'instrument à partir du potentiel connu, ou à partir d'un potentiel inconnu ou inexploré. Ainsi, tel passage d'une sonate de Beethoven était impensable avant qu'il ne l'écrive. Parfois, l'écriture conduit à dépasser un potentiel, à repousser les limites ; parfois elle se heurte ou joue avec les limites physiques de l'instrument et de l'instrumentiste, comme chez Brian Ferneyhough ou Iannis Xenakis. Dans sa pièce pour piano *Evryali*, ce dernier écrit certains passages irréalisables (voir mesure 135). Pour lui, le concept prime sur la réalisation exacte. Le couple instrument-instrumentiste devient le médiateur d'une pensée qui veut le dépasser, voire le nier, et qui, en quelque sorte, fait craquer son identité en ouvrant ses potentialités sur l'impossible.

Hors ces cas limites, le potentiel global de l'instrument est la somme de tout ce que l'on fait avec, -c'est-à-dire, tout ce que l'on a pu faire, peut faire ou pourra faire avec lui dans son utilisation sonore musicalisée.³⁹

C'est ici que le rapport entre l'identité et la potentialité se dessine ; le potentiel transcende d'une certaine manière l'identité. Il reste toutefois à analyser les modalités de cette puissante interaction. Tout comme Hervé Lacombe distingue différentes identités, il dresse une typologie des différentes potentialités :

La potentialité d'un instrument est, du point de vue purement musical, l'élément majeur d'une identité singularisante. Je veux dire par là que, au départ du moins,

³⁸ *Eodem loco.*

³⁹ *Eodem loco.*

c'est cette potentialité qui le distingue des autres instruments. Si tous les instruments de musique ont la même potentialité (telle qu'elle vient d'être définie succinctement), alors ils sont tous équivalents. Si en touchant un piano je puis faire une mélodie de hautbois, produire le son feutré d'un souffle dans une flûte, dessiner un trait de pizzicatos, alors l'intérêt d'avoir un hautbois, une flûte, un violon semble bien disparaître.⁴⁰

a) *La potentialité primitive :*

C'est le niveau zéro du potentiel sonore : « je souffle comme je peux, je tape comme je peux, je gratte comme je peux l'instrument que j'ai devant moi... ». Sur ce premier socle vont se construire trois autres potentialités.

b) *La potentialité académique :*

Il s'agit des compétences prescriptives établies à un moment donné. En 1850, un élève de flûte qui entre au conservatoire de Paris correspond à un niveau technique, un jeu, un son bien identifiés. La flûte, c'est ce niveau technique, ce jeu, ce son, cette facture, ce répertoire...⁴¹

Il est ici question du prolongement de la potentialité académique, celle que le musicien apprend à maîtriser après un temps d'apprentissage plus ou moins long. Elle s'articule à l'identité acoustique et surtout structurelle sonore de l'instrument ; la technique se construit sur ses données structurelles.

c) *La potentialité historique :*

Elle désigne le fait d'utiliser à tel moment de l'histoire tel instrument, dans un contexte esthétique particulier. On ne fait avec cet instrument que ce que « l'espace des possibles musicaux » propre à ce temps nous permet de faire. [...] L'idiome musical, le style d'une époque encadrent le potentiel instrumental. C'est-à-dire qu'un potentiel n'est exploitable qu'à l'intérieur d'un système historiquement déterminé où il peut être imaginé, et prendre une forme et un sens musicaux.⁴²

Tout n'est pas possible en tout temps ; la potentialité historique se greffe aux identités socio-historique, stylistique, fonctionnelle et répertoire. Elle fait aussi émerger la dernière potentialité, spécifiquement moderne :

d) *La potentialité refoulée ou enfouie :*

Le corps physique de l'instrument est une potentialité créatrice. Il est frappant de voir nombre de compositeurs du XX^e siècle explorer cette potentialité au lieu de chercher d'autres instruments. L'instrument joué pour faire *une* musique, en tant

⁴⁰ *Eodem loco.*

⁴¹ *Ibidem*, p. 12.

⁴² *Eodem loco.*

qu'outil de production, de canalisation et de structuration du sonore, a ignoré certaines possibilités et rejeté dans l'interdit des déchets sonores : bruits des clefs, souffle, couacs. Ces parasites a-musicaux ont été finalement intégrés par 1. Une esthétique (modalité du sentir) les considérant comme matériaux musicalisables, c'est-à-dire appréciables comme éléments d'une musique ; et 2. Une poétique (modalité du faire) les considérant comme manipulables, intégrables à un vocabulaire et un langage musical. On pourrait parler d'une phase expressionniste de l'instrument : le refoulé, l'inconscient sonore de l'instrument, passent au premier plan.⁴³

Penser l'instrument en termes de potentialités, c'est voir en lui les richesses à découvrir et à exploiter, c'est le considérer comme un territoire de possibles, c'est donc mettre en avant son pouvoir *plastique*.

Construit ou sélectionné, puis utilisé dans un but précis, l'instrument devient un territoire des possibles à découvrir. Il est, dans sa relation au jeu et à l'écriture, dynamique de création. S'il ne s'accorde plus à l'imaginaire du créateur, à l'imaginaire du public et à la pratique musicale, il meurt.⁴⁴

Nous pouvons dès lors affirmer que le timbre est bien la limite de la plasticité du quatuor à cordes. Au sein de ce paramètre, la dialectique entre *cristallisation* et *plasticité* se rejoue, à un autre niveau, entre *identité* et *potentialité*. En examinant en effet les différents types mis en évidence par Hervé Lacombe, il est apparu que l'identité renvoyait à ce que nous avons analysé en termes de cristallisation et la potentialité, à ce que nous avons pensé en termes de plasticité. Si le paramètre est fuyant c'est parce qu'il implique, dans le cas du quatuor, l'imbrication de deux niveaux de réalités : les objets de rang 1 et l'objet de rang 2 né de l'association de ces objets de rang 1. L'analyse doit donc partir du second sens que nous avons fixé : le timbre est le son d'un instrument générique dont l'identité se subdivise en six dimensions : identité-objet, identité acoustique, identité structurelle sonore et technique, identité stylistique et fonctionnelle, identité socio-historique, identité poétique et répertoire. Il serait tentant d'associer identité acoustique et timbre, pourtant, les deux termes ne sont pas interchangeables. La typologie d'Hervé Lacombe a le mérite de mettre en lumière le fait que le timbre joue un rôle, plus ou moins important, dans toutes ces identités. Il est effectivement quasiment synonyme de l'identité acoustique mais ne lui est pas réductible. Les autres identités permettent, notamment, de penser son historicité. Ces données identitaires ont tendance à se cristalliser, mais tout instrument contient aussi des potentialités (primitive, académique, historique, refoulée ou enfouie). A travers le travail d'écriture du timbre, les compositeurs augmentent et découvrent au fil des œuvres ce potentiel. Si le potentiel

⁴³ *Eodem loco*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 14.

académique s'articule autour des identités acoustique, structurelle sonore et technique, le potentiel historique s'articule, quant à lui, aux identités stylistique, fonctionnelle, socio-historique, poétique et répertoire.

Une fois que le raisonnement s'est focalisé sur cette réalité de rang 1, il faut voir s'il est valable sur la réalité de rang 2 qu'est le quatuor. La difficulté réside dans le fait que les identités et les potentialités ne sont pas toutes cumulatives. Il ne s'agit pas de travailler sur les identités du violon, de l'alto, puis du violoncelle, il ne s'agit pas de détailler les potentialités du violon, de l'alto, puis du violoncelle, pour comprendre ce qu'est le quatuor et son timbre. L'association de ces trois instruments génériques crée en effet une nouvelle identité et de nouvelles potentialités. Si les identités objet et acoustique individuelles peuvent en effet être superposées (la réalité acoustique du quatuor réside bien dans l'association de trois identités objet et acoustique), il n'en est pas ainsi des autres identités. Si les potentiels primitif et académique sont cumulatifs, il n'en est pas ainsi du potentiel historique. Pour dire les choses autrement, le quatuor à cordes possède sa propre identité et ses propres potentialités. L'étude de ses potentialités permet de comprendre son étonnante plasticité. La limite timbrale que nous avons posée au début de cette partie peut donc être pensée ainsi : le quatuor n'est plus quatuor lorsque la conquête de nouvelles potentialités parvient à détruire son identité. La distinction opérée par Michel Chion entre *timbre d'un instrument* et *timbre d'un objet* peut nous permettre d'approfondir ce point :

... Quand le musicien « dit constamment : une note bien timbrée, un bon, un mauvais timbre, etc., c'est qu'il ne confond pas deux notions de timbre ; l'une relative à l'instrument, indication de provenance que nous donne l'écoute ordinaire et l'autre relative à chacun des objets fournis dans l'instrument... ». (232)

Il reste à mieux comprendre la première de ces notions (timbre de l'instrument) « en éclaircissant le paradoxe qui veut à la fois que les instruments aient un timbre, et que chaque objet sonore ait, pourtant, un timbre particulier » (233).⁴⁵

Les expériences sont ensuite décrites pour en exposer les résultats ainsi :

D'où l'on conclut qu'« un instrument comme le piano (...), relève, en tant qu'instrument, d'une corrélation caractéristique entre les données suivantes :

- Les dynamiques (donc la raideur d'attaque) varient en fonction directe des tessitures (plus le son est aigu, plus son attaque est « raide »).
- La complexité harmonique varie en fonction inverse des tessitures (autrement dit plus le son est grave, plus son timbre harmonique est riche).

⁴⁵ Michel Chion, *Guide des objets sonores, op. cit.*, p. 50.

On pourrait alors écrire (...) : Raideur dynamique X richesse harmonique = constante, expression, qui représente cette « loi du piano » que nous cherchions pour expliquer la « convenance musicale », caractéristique des objets que cet instrument présente à l'oreille ». (234-235)⁴⁶

On peut penser que l'unité de timbre des autres instruments est régie par des *lois* de même type.

Cette analyse doit être située dans la dialectique schaefferienne de la « loi permanence-variation » et dans le cadre de sa pensée de l'instrument qu'il définit selon trois critères : le *timbre*, les *registres* et les *possibilités de jeu*. Le timbre instrumental est « permanence », s'articule à lui des variations de deux ordres :

- Les variations abstraites que sont les registres de hauteur et les registres d'intensité : « ce sont ces variations qui sont inscrites sur la partition, s'il en existe une, et qui constituent les *traits pertinents* du discours musical abstrait. »
- Les variations concrètes créées par le jeu instrumental : « variations plus ou moins riches selon la possibilité que l'instrument leur donne de s'exercer, et selon le style, le toucher, le jeu de l'instrumentiste. »

Le but de l'instrument est de faire entendre des structures abstraites à partir de possibilités concrètes, d'où la dialectique suivante : « une tendance à l'abstraction, dans la mesure où le jeu dégage des structures ; l'adhérence au concret, dans la mesure où il reste attaché aux possibilités instrumentales ». Tout compositeur doit ainsi veiller à cet équilibre entre l'abstrait et le concret. Ainsi la perte de l'identité timbrale est due à un déséquilibre, à un rapport non harmonieux entre ces deux tendances. Le timbre d'un instrument pensé comme *permanence* permet d'éclairer cette zone limite de la plasticité du quatuor. La pratique et l'histoire ont formé son identité, les compositeurs qui écrivent pour quatuor et explorent ce potentiel timbral composent un quatuor stricto sensu quand les objets sonores voulus s'inscrivent dans la permanence du timbre, analysable comme une constante *Raideur dynamique x Richesse harmonique*, au-delà l'auditeur n'entend plus du quatuor à cordes.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 51.

4. LE CAS DE LA MUSIQUE MIXTE

Cette analyse nous conduit directement au cas de la musique mixte. Cette pratique compositionnelle doit être située, au XX^{ème} siècle, au sein des recherches timbrales que nous avons mentionnées précédemment. Le timbre comme paramètre a invité les compositeurs à repousser les limites du quatuor, de deux manières. La première, au sein-même du quatuor, (travail formel, héritage sériel, exploration du son, intégration de l'aléatoire...) la seconde, par ajout extérieur. Bernard Fournier, dans le troisième volume de son *Histoire du quatuor à cordes*, dégage des grandes tendances au sein des pratiques compositionnelles variées et hétérogènes :

Dans notre introduction à ce quatrième grand moment de l'histoire du quatuor, nous avons souligné que l'esthétique et l'itinéraire de chaque compositeur de cette époque étaient singuliers et que l'on ne pouvait plus, comme dans la période précédente, distinguer de véritables courants. Néanmoins, on peut identifier des affinités, des perspectives ou des horizons communs, par rapport auxquels peuvent se définir des groupes où, cependant, chaque membre évolue de manière si personnelle qu'il ne s'en dégage pour le moment ni un esprit fédérateur ni même une homogénéité de points de vue. Bien que, dans certains cas, un même compositeur puisse être rattaché à plusieurs groupes que nous définissons, nous l'associerons - hormis Cage - à un seul d'entre eux, celui qui nous paraît le plus significatif de sa relation au quatuor.⁴⁷

Il est ainsi question de l'héritage sériel, de l'intérêt pour le son, du travail sur la dimension théâtrale du quatuor, de l'intérêt pour le hasard et l'aléatoire, ou encore de la technologie sonore...

Les compositeurs ont donc parfois repoussé les limites du quatuor grâce à un apport extérieur, un dispositif électronique notamment. Comment penser cet apport philosophiquement ? La musique électroacoustique renvoie à la fois à une *technique* et à un *type* de musique apparus dans les années 50. La musique est enregistrée sur une bande magnétique, réalisée en studio par le compositeur, qui utilise deux types de sons : des sons d'origine « concrète », enregistrés par micros et des sons « électroniques » issus d'appareil tels que les générateurs électroniques, les synthétiseurs ou les ordinateurs... Ces sons sont manipulés, assemblés et organisés, pour donner naissance à des œuvres destinées à être diffusées par haut-parleurs. Il s'agit donc d'un art ontologiquement différent de la musique instrumentale traditionnelle, notamment parce que son existence matérielle est différente (support de la bande magnétique). La partition ne

⁴⁷ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, volume 3 « De l'Entre-deux-guerres au XXI^{ème} siècle », Paris, Fayard, p. 442. Typologie voir p. 442-446.

joue donc plus un rôle majeur, l'œuvre est préparée, réalisée en studio pour être diffusée. Le concert est donc synonyme de diffusion, non d'interprétation, hormis le cas des musiques électroacoustiques en direct. Hervé Lacombe, qui voit dans le synthétiseur un instrument total, insiste sur les conséquences d'une telle conception, et écrit ainsi, en citant Varèse :

Cet instrument existe depuis peu, c'est le synthétiseur, dépassé même dorénavant par l'ordinateur. Varèse a aussi pensé la bascule entre l'instrument-moyen vers l'instrument-fin : la musique devrait s'accomplir dans l'instrument nouveau permettant de s'affranchir de l'intermédiaire de l'exécutant.

« L'exécutant, le virtuose ne devraient plus exister : une machine les remplacera avec avantage. On trouvera des intensités nouvelles, car le domaine du son est encore très imparfaitement exploré [...] Le compositeur disposera, pour s'exprimer, de moyens perfectionnés et souples. Son idée ne sera pas déformée par l'adaptation ou l'exécution comme l'ont été celles de tous les classiques. »

Mais le studio électronique, le synthétiseur, l'ordinateur qui vont permettre ce travail sont-ils des instruments, au sens traditionnel ? Je ne le pense pas. On pourrait soutenir, de façon un peu provocatrice, que ce n'est plus de la musique, mais un autre art. Il y a autant de distance entre cette nouvelle musique sans instrument et instrumentiste et la musique pratiquée au sens traditionnel, qu'entre le cinéma et le théâtre.⁴⁸

Il s'agit en effet d'une différence de nature, non d'une différence de degré. Au nom du progrès, ces compositeurs remplacent les instruments par des machines : tendance à l'abstraction, recherche d'efficacité, de précision et de polyvalence. Un saut ontologique a été franchi, les instruments de studio ne sont pas des instruments *de* musique :

Les machines électroniques ne sont pas au même rang que l'instrument, car la particularité de l'instrument est de produire un potentiel sonore musical limité et identificatoire, et provenant de sa condition matérielle. Cette condition matérielle réunit trois composantes : 1. Sa nature matérielle (...); 2. Sa forme matérielle (...); 3. Les moyens matériels de production du son (...)⁴⁹

Cette musique est née de deux courants distincts et rivaux : *la musique concrète* française défendue notamment par Pierre Schaeffer et *la musique électronique* allemande, qui n'utilisait, elle, que des sons issus de générateurs, ancêtres des synthétiseurs. Mais, à partir de la seconde moitié des années 50⁵⁰, les compositeurs utilisèrent fréquemment ces deux types de sources au sein des mêmes œuvres. Une pièce intitulée « Quatuor » qui serait *entièrement* électroacoustique ne rentrerait donc pas dans le cadre de notre étude, pour plusieurs raisons :

⁴⁸ Hervé Lacombe, « L'instrument de musique : identité et potentiel », *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹ *Eodem loco*.

⁵⁰ On considère que la première œuvre électroacoustique date de 1956. Il s'agit du *Chant des adolescents* (*Gesang der Jünglinge*) de K. Stockhausen. Cette œuvre comporte en effet des sons concrets (la voix d'un petit garçon) et des sons électroniques.

il n'y a pas d'exécutants sur scène, les sons sont enregistrés, l'espace scénique et les gestes du quatuor ont disparu. Mais qu'en est-il de la musique dite « mixte » ?

Nombre d'œuvres, en effet, allient instruments traditionnels et dispositif électroacoustique : les sons instrumentaux sont produits par des instrumentistes sur scène, et les sons électroniques sont diffusés par des haut-parleurs. Un quatuor, auquel on ajoute une bande magnétique, n'est plus *strico sensu* un quatuor à cordes. Il s'agit d'une sorte de quintette spécifique, hétérogène de fait, qui engendre une problématique spécifique : comment relier le quatuor et la bande ? Il est extrêmement difficile de demander à des musiciens de se « caler » sur l'électronique (même avec des casques et des métronomes...) et les compositeurs ont donc très vite mis en place des dispositifs permettant aux musiciens de maîtriser l'électronique. Le procédé le plus courant reste la pédale : les musiciens jouent l'œuvre et le compositeur a indiqué, sur la partition, à quel moment ils doivent appuyer sur la pédale, située à leurs pieds, pour déclencher l'électronique. Toutefois, même dans ce cadre, le dispositif électronique reste séparé du quatuor, puisque les sons ont été travaillés en amont et que le temps de l'exécution comporte deux réalités différentes : la diffusion d'une musique préenregistrée et la réalisation de sons en *live*. Le travail même d'élaboration change radicalement, il ne s'agit plus seulement de jouer *ensemble*, il s'agit de synchroniser parties instrumentales et bande électronique. Ce passage du jouer-ensemble à la synchronisation correspond à un changement radical dans la pratique des quartettistes. Rémy Campos écrit ainsi :

Chez les musiciens, la notion de synchronisation n'est pas vraiment utilisée avant la deuxième moitié du 20^{ième} siècle lorsque les nouvelles machines à son imposent la nécessité de faire coïncider pendant le concert bandes enregistrées et jeu des exécutants, [...] Auparavant, c'est le mot *ensemble* qui est plutôt employé pour désigner tout ce qui concerne la coordination, que ce soit pour les deux mains d'un pianiste ou pour le jeu simultané d'un groupe de musiciens.⁵¹

Si, aujourd'hui, ce type de musique sur bande continue d'être pratiqué, il n'apparaît plus aux yeux de nombreux compositeurs actuels comme une musique d'avenir ; son mode de diffusion (par haut-parleurs) semble notamment archaïque et ingrat, malgré les efforts de certains à construire une spatialisation dynamique. Les expériences se multiplient pour penser la musique mixte autrement, notamment en se tournant vers des dispositifs mêlant sons, images, lumières et gestes. Les progrès de l'informatique et les évolutions techniques (*kinect*...) permettent aujourd'hui de penser la dialectique de la musique mixte en d'autres

⁵¹ Rémy Campos, « Jouer ensemble : une mutation des pratiques orchestrales dans la première moitié du 19^{ième} siècle », *Revue Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, Synchroniser, synchronizing*, n°19, printemps 2012, p. 25.

termes ; on cherche à *synchroniser* autrement, comme l'expliquent Philippe Despoix et Nicolas Donin :

Dans ce type de musique, les modalités de coexistence entre le monde instrumental et le monde électronique (notamment leur degré très variable d'interaction), sont, pour chaque œuvre, réfléchies à la racine même du projet compositionnel. Avec les diverses tentatives d'inscrire les traitements audio-numériques du son dans la temporalité de l'exécution par des humains, la question de la synchronisation est redevenue un problème à résoudre dans le domaine de l'informatique musicale. S'y est ajouté l'horizon d'une intégration technologique multimédia dans laquelle les différentes disciplines artistiques (danse, photographie, vidéo, etc.), désormais de plus en plus nativement numériques, se trouvent de fait dans des rapports de synchronie, potentielle ou effective.⁵²

Ces procédés évoluent extrêmement rapidement, les quatuors de musique mixte représentent donc un ensemble d'œuvres extrêmement variées, dont les variations techniques échappent à des non-initiés⁵³. Nous décidons donc, pour faciliter l'analyse, de centrer la réflexion sur une œuvre particulière : *Streicherkreis* de Florence Baschet. Ce quatuor a été créé le 13 novembre 2008, à l'Ircam, par le quatuor Danel⁵⁴.

Voici ce que Florence Baschet écrit dans la note de programme :

L'instrumentiste est l'exécutant, l'interprète du texte musical ; il me semble important qu'il puisse aussi être INTERPRETE-ACTEUR dans le jeu des transformations de son propre son par le dispositif électroacoustique, qu'il puisse JOUER aussi la partition électroacoustique que l'on entend dans les haut-parleurs.

L'enjeu consiste donc à revaloriser le rôle de l'interprète en lui donnant les moyens techniques d'être aux commandes de l'électroacoustique. Il s'agit d'un dispositif électronique *en temps réel*. Il n'y a donc plus *contradiction* entre les deux sources sonores, mais plutôt *union*. Le terme de « quatuor augmenté » implique que l'électroacoustique amplifie des éléments intrinsèques pour les mettre en évidence. Des *capteurs de gestes*, placés sur les archets, permettent une interaction inédite entre le quatuor et l'électroacoustique.

⁵² Philippe Despoix et Nicolas Donin, « Le jeu intermédiaire des corps, des écritures et des instruments », Revue *Intermédialités*, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, *Synchroniser*, *synchronizing*, n°19, printemps 2012, p. 23.

⁵³ Nous mentionnons par exemple le dispositif spécifique de *Tensio* de P. Manoury dans lequel un quatuor électronique répond au quatuor réel. Voir l'analyse du compositeur : <http://www.philippemanoury.com/?p=4828> et un entretien avec Bernard Fournier et Pierre Morlet (Quatuor Diotima) : <http://www.durand-salabert-eschig.com/parade/janvier2012/index.php?v=5>.

⁵⁴ Pour cette œuvre de Florence Baschet : voir l'annexe 11, p. 383 et voir aussi ces vidéos : <http://www.youtube.com/watch?v=fs9hYzSI0eU> (interprétation) <http://www.youtube.com/watch?v=-tKe0la5CAo> (entretien).

STREICHERKREIS développe donc de nouveaux modes de communication et d'interaction entre instrumentistes et dispositif. C'est ce qui lui vaut ce nom particulier de « quatuor augmenté » qui s'explique par les six capteurs gestuels miniaturisés posés sur chaque archet. Ce système de captation est transmis au dispositif et permet aux instrumentistes d'interpréter en temps réel les transformations sonores selon leur geste d'archet. Ce sont les coups d'archet des instrumentistes du quatuor à cordes qui vont définir les paramètres des transformations sonores.

Nous avons élaboré un dispositif de reconnaissance et de SUIVI DE GESTE permettant ainsi, de façon précise et musicale, la synchronisation entre partition instrumentale et partition électroacoustique. Ce qui sera une première. Dans le domaine de l'interaction entre instruments acoustiques et dispositif électroacoustique, STREICHERKREIS ouvre très certainement une nouvelle page de musique.

Le traitement électroacoustique se fait en temps réel sur le son des instrumentistes. De manière générale, je cherche à ce qu'il ne masque pas le son du quatuor mais se fonde dans l'écriture : la distance entre son instrumental et son transformé est subtile.

Florence Baschet entend valoriser la dimension chambriste du quatuor, il s'agit d'une pièce qui sollicite quatre musiciens, quatre instruments à cordes frottées et cet espace sonore doux et intime doit être préservé. L'électronique doit s'insérer délicatement dans l'espace sonore du quatuor, « se fondre » dans cette identité sans la violenter. Il s'agit également d'une mise en évidence de la matérialité même de la corde, par une mise en lumière des frottements de l'archet. L'œuvre est pensée sur le modèle de la spirale, sa forme fait aussi écho au demi-cercle formé par les interprètes :

Dans le premier cycle de la spirale, le traitement cherche à mettre en relief le timbre et le caractère bruité lié au frottement de l'archet sur la corde. Il peut amplifier la mise en espace du quatuor, certaines caractéristiques de l'écriture comme la microtonalité ou l'exploitation des dynamiques. Chaque instrumentiste successivement transforme son propre son par son propre geste en s'appropriant les transformations et les énoncés gestuels. Dans le deuxième cycle, je travaille sur l'interaction d'un instrumentiste sur les trois autres : un des quatre interprètes transforme par son geste le son des autres. Le traitement se polarise sur certaines hauteurs et certains gestes musicaux afin de créer une dialogique entre son acoustique et électroacoustique. Dans le dernier cycle, les quatre instrumentistes transforment leur propre son mais cette fois-ci collectivement, pour recréer parallèlement une autre image sonore du quatuor.⁵⁵

Les trois parties de la pièce dessinent donc trois modalités d'interaction entre les sons du quatuor et les sons électroacoustiques : la transformation individualisée, la transformation dialectique de l'un contre trois et la transformation collective. Un quatuor augmenté est-il

⁵⁵ Voir note de programme.

encore un quatuor ? Si l'identité timbrale est respectée, oui. L'électronique permet ici d'élargir les potentialités du quatuor mais ne détruit pas son identité. Cette œuvre donne naissance à un nouveau mode d'altération du donné sonore mais ne l'abîme pas, ne l'écorche pas. Le travail sur la forme renvoie, de plus, à l'histoire du genre (une forme tripartite, une dialectique du même et de l'autre, un travail thématique par transformation des motifs...) ; pour l'oreille des mélomanes, l'esprit du quatuor persiste ici. De plus, le travail sur le geste apporte une dimension supplémentaire à l'œuvre, Florence Baschet met subtilement et esthétiquement en évidence le lien entre timbre et corps musicien, entre timbre et gestes. Ce qu'il nous faut maintenant explorer, conceptuellement.

CHAPITRE 2. LE CORPS DES QUARTETTISTES

Le corps du quartettiste est-il *formaté* ? La formation instrumentale conditionne-t-elle le corps et les gestes du musicien ? Si oui, jusqu'à quel point ? La pratique du quatuor implique-t-elle les mêmes *postures* que la pratique du trio ou de l'orchestre par exemple ? Y'a-t-il un geste spécifique au quartettiste ? Le travail que nous proposons maintenant nous permettra d'apporter une réponse à ces questions, il s'articulera autour de quatre grands moments, qui correspondent non seulement à l'analyse des quatre notions clefs que sont la technique, la main, le corps et le geste, mais également aux références sollicitées. Nous explorerons en effet, chaque notion à travers l'étude d'un texte particulier : Marcel Mauss et la technique, Richard Sennett et la main, Bernard Sève et le corps musicien pour enfin travailler sur le geste à travers deux regards : celui d'un cinéaste et celui d'un chorégraphe.

1. UNE LECTURE DE MARCEL MAUSS : TECHNIQUES DU CORPS ET TECHNIQUES A INSTRUMENTS

Marcel Mauss présenta le 17 mai 1934 une communication intitulée « Les Techniques du corps » à la Société de psychologie. Deux ans après, cette présentation paraît sous la forme d'un article publié dans le *Journal de psychologie*⁵⁶, qui comporte quatre chapitres : (1) « Notion de technique du corps », (2) « Principes de classification des techniques du corps », (3) « Enumération biographique des techniques du corps », (4) « Considérations générales ». Le premier chapitre, en introduisant clairement le concept central, propose de précieux développements définitionnels, la technique est pensée dans toute sa pluralité :

Je dis bien *les* techniques du corps. J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps.[...] En tout cas, il faut procéder du concret à l'abstrait, et non pas inversement.⁵⁷

Mauss explique ensuite comment ce concept est advenu, en retrace la genèse, en l'articulant notamment à un autre concept clef : celui d'*habitus*, qu'il définit en ces termes :

⁵⁶ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars-15 avril 1936.

⁵⁷ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, [1968], Paris, PUF, (9^{ème} éd.) 2001. Il s'agit de la 6ème partie de cet ouvrage, dirigé par Claude Lévi-Strauss.

J'ai donc eu pendant plusieurs années cette notion de la nature sociale de l'« habitus ». Je vous prie de remarquer que je dis en bon latin, compris en France, « Habitus ». Le mot traduit infiniment mieux qu'« habitude » l'« exis », l'« acquis » et la faculté d'Aristote qui était psychologue.⁵⁸

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette notion d'*habitus*, notion primordiale pour comprendre notamment l'apprentissage d'un instrument de musique. Peu après avoir montré le rôle fondamental de l'éducation dans les techniques du corps, Mauss explique que pour définir ces techniques, il faut tenir compte de trois éléments indissolublement mêlés : *l'élément social, l'élément psychologique et l'élément biologique* et partir d'une définition de la technique qui puisse servir de point d'ancrage :

Nous avons fait, et j'ai fait pendant plusieurs années, l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il y a technique que quand il y a instrument. Il fallait revenir à des notions anciennes, aux données platoniciennes sur la technique, comme Platon parlait d'une technique de la musique et en particulier de la danse, et étendre cette notion. [...] J'appelle technique un acte traditionnel efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission s'il n'y a pas de tradition.⁵⁹

La technique n'est donc plus nécessairement liée à la notion d'instrument⁶⁰, son corrélat privilégié, devient, avec Mauss, la tradition. En tant que savoir-faire transmis, elle est donc du côté de ce que nous appelons la *cristallisation*. Penser une technique implique ainsi une étude des données cristallisées et des modalités de ce processus cristallisant.

Le second chapitre propose une classification selon quatre points de vue : (a) la division des techniques du corps entre les sexes : les techniques masculines et les techniques féminines, (b) la variation des techniques du corps avec les âges, (c) le classement des techniques du corps par rapport au rendement - Mauss introduit ici la notion d'adresse - (d) la transmission de la forme des techniques (éducation, dressage et enseignement). Cette seconde partie est donc moins importante pour ce que nous voulons démontrer. Dans la troisième, Mauss propose d'étudier les techniques du corps en fonction des étapes de la vie, quatre grands temps sont ainsi étudiés : (a) les techniques de la naissance et de l'obstétrique, (b) les techniques de l'enfance (sevrage et après-sevrage), (c) les techniques de l'adolescence (notamment l'initiation, surtout pour les jeunes hommes.), (d) les techniques de l'âge adulte, subdivisées en 7 catégories (les techniques du sommeil, les techniques de veille et de repos, les techniques de l'activité et du mouvement, les techniques des soins du corps, les techniques de la consommation, les techniques de la reproduction et les techniques de soins, de l'anormal. Le

⁵⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁰ Ce terme est, bien sûr, à entendre ici au sens d'*outil*.

dernier chapitre, enfin, permet à Mauss d'exposer des considérations plus générales, notamment sur la caractérisation de ces montages physio-psycho-sociologiques, le rôle de la société (les techniques « sont montées par et pour l'autorité sociale. »⁶¹), l'ancrage biologique et physiologique de ces dernières et surtout l'idée d'adaptabilité du corps :

Je crois que l'éducation fondamentale de toutes ces techniques consiste à faire adapter le corps à son usage.⁶²

Ainsi la *cristallisation* ne serait possible que parce que le corps est *plastique*. L'analyse de Mauss nous permet donc de situer la technique au sein de la dialectique entre plasticité et cristallisation que nous dessinons progressivement. L'étude des techniques et de leurs conséquences corporelles met en évidence des phénomènes cristallisants possibles grâce à la plasticité du corps humain. A partir de là, comment penser avec Mauss la maîtrise d'une technique spécifiquement instrumentale ? La distinction entre *techniques du corps* et *techniques à instrument* est un bon point de départ puisqu'elle a le mérite de mettre en lumière une première difficulté. Nous pourrions en effet penser que la technique du musicien-quartettiste se situe du côté de la seconde catégorie. Pas de doute possible, un violon, un alto et un violoncelle sont des « instruments ». En musique, sans instrument⁶³, pas de technique, sans technique, pas de pratique. Pourtant quelque chose résiste à cette première évidence. La technique du musicien semble bien dépasser la simple « technique à instrument » de Mauss ; le violoniste a-t-il le même rapport à son violon qu'un luthier à son rabot ? Rien n'est moins sûr. Méthodologiquement, nous décidons de nous approprier cette distinction au sein même de l'ensemble des techniques musicales. La « technique » d'un musicien, celle du violoncelliste d'un quatuor par exemple, renvoie à différents aspects : (a) lorsque l'on parle de *technique*, la première chose qui vient à l'esprit c'est l'apprentissage de l'instrument, c'est la condition *sine qua non*. Nous faisons référence ici aux longues années d'apprentissage pendant lesquelles un violoncelliste apprend à « jouer » : posture du corps tout entier, poids des bras, tenue de l'archet, justesse de la main gauche (maîtrise des différentes positions), équilibre entre les deux mains... Il s'agit bien là d'un « dressage » pour reprendre le terme de Mauss ; les exercices permettent de gagner en habileté, en adresse et de « dompter » cet instrument. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet apprentissage spécifique qu'il nous faudra, le temps venu, détailler de manière plus rigoureuse. (b) Une fois sorti du conservatoire, ce violoncelliste décide d'entrer dans un quatuor, formé avec plusieurs amis

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ La voix humaine pourrait ici faire exception... Elle n'en reste pas moins un instrument, un instrument interne, *intégré* pourrait-on dire.

parce que la pratique de la musique de chambre lui a toujours beaucoup plu. Une autre technique va alors être mise en place. Il ne s'agit plus d'un combat entre lui et son violoncelle mais bien d'un jeu entre lui et d'autres musiciens... Il y a donc une technique du quatuor à cordes, qui doit être ajoutée à la technique instrumentale première. Nous postulons que ces deux techniques modifient en profondeur le corps du musicien : les techniques instrumentales ont donc pour conséquence le développement de techniques du corps. (c) Après de longues années de pratique, cela implique-même une autre technique, personnelle, propre à chaque individu musicien. Cette technique spécifique peut se définir comme la technique standard traditionnelle maîtrisée et *personnalisée*, afin de s'adapter au mieux aux particularités physiques de l'individu (longueur des doigts, souplesse, fragilités musculaires...) Ces trois niveaux s'articulent, *crystallisent*, et rendent possible la fabrication d'un corps musicien abouti et aguerri, témoin de la plasticité du corps humain.

Mais alors, qu'est-ce que ce corps musicien ? Avant de proposer une réponse à cette question, nous décidons de nous attarder sur le corrélat de la technique instrumentale : *la main*. L'idée est de nous focaliser sur une partie du corps de manière précise en partant d'une thèse qui nivelle les différences entre les arts et les techniques. Cette vision globalisante nous permettra de prendre de la hauteur, afin d'aller ensuite à l'essentiel, quand il s'agira de penser la spécificité.

2. RICHARD SENNETT : « LE DÉVELOPPEMENT LINÉAIRE DE LA MAIN INTELLIGENTE. »

Concentrons-nous sur l'un des membres clefs du corps du musicien : la main, zone musicogène s'il en est⁶⁴. Les mains musiciennes fascinent et intriguent, comme en témoigne l'analyse que fait Peter Szendy des mains de Thelonious Sphere Monk, par exemple :

... Sa main gauche se déplace imperturbablement dans le vieux style *stride* : une note de basse sur le premier temps, un accord plaqué sur le second, et ainsi de suite, à l'infini, d'un pas infatigable. C'est ce que les jazzmen appellent la « pompe ». Tandis que sa main droite, elle, est tour à tour agile, heurtée, dissonante, fantasque, insistante, répétitive, anguleuse, voire volontairement maladroite et *gauche*... Toujours imprévisible, elle semble ignorer l'autre, la gauche, là-bas, qui reste si régulière et rigide et droite, presque indifférente. Entre elles, il n'y a plus qu'une dissonance stylistique : un monde. Un témoin attentif d'un pianiste qui l'a beaucoup écouté a pu écrire : « A gauche le classique, à droite le moderne. On retire la main gauche, et on entend Monk vingt ans plus tard. La main droite, et c'est le jazz vingt ans plus tôt » Si je compte bien, entre ses

⁶⁴ Sur cette question et sur le lien entre la main et l'oreille : voir notamment : Claude Cadoz, « Musique, geste et technologie », in *Les nouveaux gestes de la musique*, dir. Hugues Genevois et Raphaël de Vivo, Ed. Parenthèses, 1999, p. 48-49.

deux mains qui jouent, il y a quarante ans. Quarante ans de distance, ici, maintenant, dans le même instant. Et quarante ans, dans l'histoire du jazz, c'est déjà beaucoup. Je suis même parfois tenté d'imaginer que, entre les deux mains de Monk, il puisse y avoir des siècles. Voire des millénaires, entre sa droite parfois si gauche et sa gauche toujours si droite.⁶⁵

Comme une invitation à un rêve de télescopage temporel, les mains sont ici scrutées, analysées puis fantasmées. La main est le membre musical archétypal, elle est le lien direct entre la pensée de l'homme musicien et l'instrument.

Dans son ouvrage *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*⁶⁶, Richard Sennett y consacre tout un chapitre, au sein de la deuxième partie de son livre, intitulée « Métier ». Il résume lui-même ces pages en ces termes :

Le développement d'une main intelligente a bel et bien quelque chose d'une progression linéaire. La main demande à être sensibilisée à l'extrémité des doigts, en sorte de pouvoir réfléchir au contact. Cela étant acquis, on peut traiter des problèmes de coordination. L'intégration de la main, du poignet et de l'avant-bras donne des leçons de force minimale. Celles-ci étant digérées, la main peut travailler avec l'œil pour regarder en avant, anticiper et faire durer la concentration. Chaque étape est un défi qui mène à la suivante en même temps qu'elle est un défi indépendant.⁶⁷

Cette synthèse met en avant les quatre points centraux de l'analyse de Sennett, nous les reprendrons un à un. Notons que certains exemples de l'ouvrage viennent de l'univers de la musique, le musicien de jazz par exemple pour illustrer le problème de la coordination, mais que d'autres sont très éloignés de notre domaine d'investigation et c'est d'ailleurs ce qui fait la richesse du livre ; nous passons de l'atelier de lutherie à une manufacture du siècle des Lumières, d'une guilde médiévale à une usine moderne et le musicien virtuose est comparé au souffleur de verre... Cette ouverture et cette étonnante diversité dans les cas étudiés sont aussi savoureuses que pertinentes, mais elles nous imposent une contrainte méthodologique ; il nous faudra transposer certains exemples et les appliquer au musicien quartettiste.

Après avoir précisé que les usages de la main, et plus particulièrement l'acte de saisir quelque chose, allaient de pair avec un accroissement de la taille du cerveau et avoir montré que la structure-même de la main avait évolué au fil des âges, Sennett considère *la saisie* sous l'angle du dialogue entre main et cerveau :

Mais la prise, la saisie, pose un problème d'une importance particulière pour ceux qui ont développé une technique manuelle poussée. Il s'agit de savoir comment

⁶⁵ Peter Szendy, *Membres Fantômes, des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002, p. 43-44.

⁶⁶ Richard Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, 2008.

Traduction française : *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 321.

lâcher. En musique, par exemple, on ne peut jouer vite et bien qu'en apprenant à quitter la touche du clavier ou à lâcher le doigt sur une corde ou une valve.⁶⁸

La saisie doit donc être pensée avec son corrélat : le relâchement. Mais y a-t-il des mains plus aptes à la saisie que d'autres ? Faut-il que la nature nous ait donné de longues mains et des doigts fins pour être un bon artisan hautement qualifié ? Sennett répond à cette question en ces termes :

Un des mythes qui entourent la technique est que les hommes qui la cultivent à haut niveau doivent avoir un corps hors du commun. Pour ce qui est de la main, ce n'est pas tout à fait vrai. Par exemple, la capacité de bouger tous les doigts très rapidement existe dans tous les corps humains, dans le faisceau pyramidal du cerveau.⁶⁹

En théorie, donc, toute main est une main virtuose en puissance... Reste à savoir comment l'utiliser. Sennett passe donc ensuite de la saisie au *toucher*. Concernant nos musiciens, comment comprendre ce qui se passe sous leurs doigts ? Il s'agit pour eux de toucher, certes, mais de toucher au bon endroit, de toucher *juste* :

Les cals des gens qui se servent de leurs mains professionnellement sont un cas particulier du toucher localisé. En principe la couche de la peau qui s'est épaissie devrait amortir le toucher, dans la réalité, c'est le contraire qui est vrai. En protégeant les extrémités nerveuses de la main, le cal rend le tâtonnement moins hésitant. Si l'on ne comprend pas encore très bien la physiologie de ce processus, le résultat est clair : le cal sensibilise la main à d'infimes espaces physiques tout en stimulant la sensation des doigts. En un sens, le cal est à la main ce que le zoom est à l'appareil-photo.⁷⁰

Il faut ici faire intervenir un troisième terme, celui de *préhension* que Sennett définit comme le nom technique des mouvements dans lesquels le corps anticipe et agit avant de recevoir des données des sens. Le toucher doit donc se comprendre au sein de tout un processus mental et physique complexe. Sennett fait alors référence à la théorie de Raymond Tallis qui propose d'expliquer ce phénomène de préhension en l'organisant en quatre dimensions :

l'anticipation, comme celle de la main tendue pour saisir un verre ; *le contact*, quand le cerveau acquiert des données sensorielles à travers le toucher, *la cognition linguistique*, à travers la nomination de ce que l'on tient ; et enfin, *la réflexion* sur ce que l'on a fait.⁷¹

Et Sennett de conclure :

Tallis n'insiste pas sur le fait que ces dimensions doivent se résumer à la conscience de soi. L'orientation peut rester focalisée sur l'objet ; ce que sait la main est ce que

⁶⁸ *Ibidem*, p 208-209.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 209.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 210-211.

⁷¹ R. Tallis, cité par R. Sennett, *ibidem*, p. 213.

fait la main. Aux quatre éléments de Tallis, j'en ajouterai un cinquième : *les valeurs développées par les mains hautement qualifiées*.⁷²

La préhension permet donc de préparer la main à être prête au toucher et à être apte à agir correctement. Sennett poursuit ensuite par un développement sur la méthode Suzuki qui consiste à mettre des bandes de couleur sur le manche de l'instrument à corde d'un enfant pour lui donner des repères et lui indiquer où il doit mettre ses doigts. Ce procédé est censé inviter l'enfant à se focaliser sur la production d'un beau son, c'est l'étape de la « tonalisation ». L'ennui, c'est qu'une fois que le professeur enlève ces repères, l'enfant ne joue pas juste ; il ne s'agit que d'une « fausse sécurité »⁷³. L'apprentissage de la justesse n'est en effet pas une simple répétition digitale, c'est tout un processus durant lequel des mouvements acquis progressivement s'enracinent toujours plus profondément dans le corps. Avec les repères, en revanche, la pratique musicale devient lassante, avec la répétition sempiternelle de la même chose. « En l'occurrence, on ne s'en étonnera pas, le travail de la main tend à se dégrader »⁷⁴. La méthode Suzuki fournit donc à Sennett un contre-exemple intéressant. Ce passage se termine par une belle remarque sur le rôle de la confiance et la peur de l'erreur :

Diminuer la peur de commettre des erreurs est de la plus haute importance dans notre art, puisque le musicien sur scène ne saurait s'arrêter, paralysé, s'il en commet une. Quand on joue, la confiance nécessaire pour se remettre d'une erreur n'est pas un trait de personnalité, mais une compétence qui s'acquiert. La technique progresse à travers la dialectique entre la bonne façon de faire quelque chose et la disposition à expérimenter *via* l'erreur. Les deux aspects sont indissociables. Si l'on se contente d'indiquer au jeune musicien la bonne façon, il souffrira d'un faux sentiment de sécurité. Si le musicien en herbe se complaît dans la curiosité pour suivre simplement le mouvement de l'objet transitionnel, il ne s'améliorera jamais.⁷⁵

La main est donc au cœur d'un apprentissage complexe et ces quelques lignes nous laissent entrevoir tous les processus psychologiques et physiologiques nécessaires à mettre en place... Cette main que nous étudions n'est donc que la partie visible de l'iceberg et ses gestes précis et maîtrisés sont l'aboutissement d'un long processus, l'extrémité d'une longue chaîne causale.

Qui dit « main » dit travail des doigts et nous basculons alors dans une autre problématique, celle de la *coordination*. C'est inévitable parce que nos dix doigts sont d'une force et d'une souplesse inégales, il faut donc acquérir des techniques permettant de compenser cette

⁷² *Eodem loco*.

⁷³ *Ibidem*, p. 215.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 219.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 219-220.

inégalité naturelle. Tout musicien connaît bien le problème, même si d'un instrument à l'autre les difficultés qui en découlent techniquement sont différentes : à chaque instrument ses problèmes de coordination. Toutes les solutions, cependant, se résument à des *techniques de compensation*. Sennett prend l'exemple de l'indépendance des mains et des doigts pour les pianistes et développe un cas précis, celui du pianiste de jazz David Sudnow qui, de formation classique commença à travailler le répertoire de jazz en suivant une mauvaise logique : décomposer les problèmes techniques⁷⁶. Il comprit plus tard que ce n'était pas la bonne solution et qu'il fallait, dès lors, changer de pratique. Voici comment Sennett décrit cette seconde manière :

Il se servit de tous les doigts comme de vrais partenaires. Si l'un d'eux était trop faible ou trop fort physiquement, il demandait à un autre de faire le travail.⁷⁷

L'explication scientifique suit :

Il y a une raison biologique au fait que la coordination entre membres inégaux fonctionne. Le corps calleux est une porte qui rattache le cortex moteur droit du cerveau à son cortex moteur gauche. Ce portail fait passer l'information sur le contrôle du mouvement d'un côté à l'autre du corps. La pratique qui décompose le travail de la main affaiblit ce transfert neuronal.⁷⁸

C'est, dès lors, l'image de la main et des doigts fraternels qui s'impose.

Mais la main de l'artisan hautement qualifié peut difficilement être pensée sans le poignet et l'avant-bras. Sennett prend ici l'exemple du chef cuisinier qui manie le couteau, ce qui nous éloigne de notre univers musical mais nous permet toutefois d'apporter des précisions aux analyses précédentes.

Dans le mouvement de l'ensemble main-poignet-avant-bras, la préhension joue un rôle significatif dans ce processus. L'assemblage du bras doit faire le même genre d'anticipation que pour prendre une coupe mais à l'envers. Alors même que le coup va être administré, l'assemblage du bras doit préparer l'étape suivante, dans la microseconde qui précède le contact : se préparer au relâchement...

Deux couples notionnels sont mis en avant : tension/détente et pression/relâchement. Le corrélat de cela, c'est le concept de *force minimale*, que Sennett oppose à la force brute, non maîtrisée :

La combinaison permet à l'artisan de dominer son corps et lui permet de la précision dans ses gestes ; dans le travail manuel, la force brute, aveugle, est contreproductive.⁷⁹

⁷⁶ La décomposition des problèmes techniques est une méthode de travail très souvent enseignée dans les conservatoires et les écoles de musique.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 223-224.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 234.

L'auteur commence son développement sur la concentration en rappelant une règle primordiale :

Ainsi qu'on l'a vu au début de ce livre, on admet communément qu'il faut dix mille heures pour devenir un expert [...] Ce laps de temps apparemment très long est le temps qu'il faut, suivant les chercheurs, pour que les compétences complexes s'enracinent au point de devenir un savoir tacite, aisément accessible.⁸⁰

C'est dans ce cadre qu'est située la *concentration* :

La concentration physique suit ses règles propres, fondées sur la manière dont les gens apprennent à pratiquer, à répéter ce qu'ils font et à tirer les leçons de la répétition. Autrement dit, la concentration suit sa logique intérieure ; cette logique, je crois, s'applique au travail régulier, sur une heure ou sur plusieurs années.⁸¹

Son analyse de la logique de la concentration lui permet donc d'approfondir la logique du travail régulier. Pour la sonder, il propose un développement sur les relations entre l'œil et la main à travers l'exemple d'Erin O'Connor qui a analysé son apprentissage de souffleur de verre. Ces lignes permettent à Sennett d'approfondir son concept de « main intelligente » comme coordination de la main, de l'œil et du cerveau. Répéter le mouvement, observer pour comprendre, regarder son corps, anticiper, travailler jusqu'à ce que le mouvement devienne un plaisir en soi ; la répétition crée du rythme :

Faire et refaire une chose est une pratique stimulante pour peu qu'elle soit organisée dans l'anticipation. La substance de la routine peut changer, métamorphoser, améliorer, mais la gratification émotionnelle réside dans l'expérience même de la répétition. Il n'y a rien d'étrange dans cette expérience. Nous la connaissons tous, c'est le *rythme*. Le rythme inscrit dans les contractions du cœur, et que l'artisan qualifié a étendu à la main et à l'œil.⁸²

Il nous faut préciser que le rythme a, selon Sennett, deux aspects : l'insistance sur une mesure et le tempo (vitesse) d'une action.

Une personne qui a appris à se concentrer comme il faut ne comptera pas le nombre de fois qu'elle répète un mouvement sur ordre de l'oreille ou de l'œil. Quand je pratique le violoncelle, je veux répéter inlassablement le geste physique pour le faire mieux, mais aussi le faire mieux de manière à le refaire. Il en va de même pour Erin O'Connor. Elle ne compte pas ; elle veut simplement répéter ses gestes (...) Mais c'est son œil qui fixe le tempo. Quand les deux éléments du rythme se mêlent dans la pratique, une personne peut rester en alerte durant de longues périodes et progresser.⁸³

Synthétisons ainsi tout ce que Sennett nous a appris de la main de l'artisan hautement qualifié qu'est le musicien : ces mains sont capables d'un toucher spécifique, d'une très grande

⁸⁰ *Ibidem*, p. 235.

⁸¹ *Ibidem*, p. 236.

⁸² *Ibidem*, p. 239.

⁸³ *Ibidem*, p. 240.

précision, qui doit être compris au sein d'un processus amorcé par la préhension. A force de travail, la main apprend à *bien faire* et à expérimenter *via* l'erreur. L'apprentissage doit en effet permettre de trouver un juste équilibre entre l'assurance, la confiance et la peur de l'erreur. Toute réflexion sur la main débouche nécessairement sur le travail des doigts, essentiellement basé sur la coordination ; Sennett pense les doigts comme des partenaires, (image de la main fraternelle). L'action de la main et des doigts a été resituée ensuite dans une perspective plus large : la force passe de l'avant-bras au poignet, du poignet à la main et de la main aux doigts. Le travail de la main consiste donc aussi en un juste dosage de la force, il faut savoir appuyer mais aussi relâcher, il faut gérer l'alternance de la tension et de la détente (savoir saisir, c'est savoir lâcher). Mais cette *main fraternelle* doit aussi être *une main intelligente*, la main de l'artisan doit être appréhendée au sein de la triade : main, œil et cerveau. Nous ajoutons ici un quatrième terme propre à nos musiciens : l'oreille, évidemment. Il s'agit d'exercer sa main afin de trouver un rythme. Le rythme propre à chaque pratique est celui du juste équilibre entre *répéter* et *anticiper*, la compétence technique est donc une compétence rythmique. Mais jusqu'où est-il pertinent de comparer le menuisier et le musicien ? Sennett nous a permis d'approfondir certains éléments, notamment physiologiques et psychologiques ; effectivement, les mains du menuisier et celles du musicien présentent certains points communs. Mais nous ne pouvons continuer à nier les différences entre ces corps... Bernard Sève nous permettra de rendre au corps musicien toute sa spécificité.

3. BERNARD SÈVE : LA QUESTION DE L'ALTÉRATION CORPORELLE ET LA THÉORIE DES QUATRE CORPS :

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora
Ovide, *Les Métamorphoses*⁸⁴

... car mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie...
Franz Liszt, *Lettre III, à Adolphe Pictet, Sept. 1837*

Dans son livre intitulé *L'instrument de musique, une étude philosophique*⁸⁵, Bernard Sève explique le lien entre l'instrumentiste et son instrument à travers la conceptualisation de

⁸⁴ Premier vers des *Métamorphoses* d'Ovide : «(Inspiré par mon génie), je vais chanter les êtres et les corps qui ont été revêtus de formes nouvelles, et qui ont subi des changements divers ».

⁸⁵ Bernard Sève, *L'instrument de musique, op. cit.* et voir aussi sa conférence au Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/video/creationartistique/Beffa%202012-2013/Francais/sem-beffa-seve-20121122.mov>

quatre corps. L'instrument a deux corps : un corps musical et un corps physique et acoustique. Le corps musical, c'est l'instrument en tant qu'il est susceptible de produire des « sons musicaux pertinents », c'est-à-dire des sons qui ne sont pas considérés comme des fausses notes. Apprendre un instrument c'est donc découvrir le corps musical de l'instrument, c'est donc arracher l'instrument à son corps physique... Le corps physique et acoustique peut, quant à lui, produire des fausses notes. L'instrumentiste a deux corps également, ils répondent aux deux corps de l'instrument. Si Peter Szendy dans *Membres fantômes*⁸⁶ pense une multitude de corps du musicien, Bernard Sève, lui, met en évidence deux catégories : le corps musicien et le corps naturel. Le corps musicien représente l'ensemble des compétences artistiques du maniement de l'instrument. Grâce au difficile apprentissage d'une *technique*, nous l'avons vu, notre musicien l'a incorporé. Le corps naturel, dans lequel est enraciné le corps musicien, est, quant à lui, le corps organique. L'apprentissage d'un instrument consiste, dans cette perspective, à apprendre à contrecarrer les mouvements naturels du corps pour parvenir à forger un corps musicien et inhiber, par là-même, certains mouvements spontanés. Ainsi, dans le cas du musicien qui joue de plusieurs instruments, ce dernier a un corps physique et plusieurs corps musiciens. Et lors de l'exécution d'un quatuor à cordes se produit une harmonie entre quatre corps musicaux et quatre corps musiciens ; quatre corps musiciens font résonner quatre corps musicaux. Mais passer de son corps naturel à son corps musicien ne va pas de soi, certains passages obligés, certains Rites nous en donnent la preuve. Le

⁸⁶ Peter Szendy, *Membres Fantômes, des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002. La thèse de Szendy pourrait se résumer ainsi : l'interprétation musicale invente, façonne, transforme, construit des corps. Cette réinvention et cette recomposition radicale des corps sont pensées historiquement, poétiquement, organologiquement mais ne sont pas systématisées. La plasticité des corps musicien telle qu'elle est ici pensée rend impossible l'énumération exhaustive, ces corps ne sont pas quantifiables. Voir aussi débat entre Peter Szendy et Bernard Sève sur la question de l'instrument et du corps musicien: *La vie des idées*, avril-mai 2013: <http://www.laviedesidees.fr/La-condition-musicale.html>

Peter Szendy voit notamment dans les théories de Bernard Sève un type d'organologie Restreinter (par opposition à une Rorganologie générale), fondée sur un humanisme organologique situé dans une perspective anthropocentrée, qui n'accorde donc pas assez de place aux nouveaux instruments de la musique. Dans sa réponse, Bernard Sève revient sur cette distinction et en propose une alternative, selon lui, plus convaincante: « Faut-il, comme le fait mon recenseur, opposer une « organologie restreinte » (la mienne) et une « organologie généralisée » (celle de Peter Szendy lui-même, ou celle de Bernard Stiegler) ? Je ne le pense pas. La véritable distinction passe pour moi entre une organologie prototypique et une organologie dérivée [...] Une importante dénivellation logique doit être soulignée : le néo-instrument se pense par rapport à l'instrument prototype, l'instrument prototype peut être pensé sans référence au néo-instrument. Le synthétiseur, le méta-piano de Jean Haury ou le disc-clavier se pensent en référence au piano (ou à l'orgue), l'inverse n'est pas vrai. Il y a donc pour moi un primat méthodologique de l'organologie prototypique sur l'organologie dérivée : la seconde a besoin de la première, et non l'inverse. Or il me semble que l'organologie prototypique n'est pas encore constituée, même si l'on peut en trouver ici et là des éléments. C'est à ce travail que *L'Instrument de Musique, une étude philosophique* entend contribuer. »

moment où le musicien accorde son instrument est, de ce point de vue, intéressant philosophiquement, c'est l'accord entre ces différents corps. Rite social dans le concert bourgeois, il est aussi ce moment intime et nécessaire pendant lequel le musicien s'approprie son instrument et se fait la main. Cet accord est très souvent l'occasion de faire quelques gammes, quelques arpèges ou de répéter quelques traits difficiles pour les « avoir dans les doigts »... Certaines pièces sont également pensées comme des *seuils*⁸⁷ ; le prélude, par exemple, qu'il soit indépendant ou qu'il constitue la première pièce d'une suite, permet à l'interprète de se mettre en confiance - et nous avons vu avec Sennett le rôle fondamental que joue cette dernière. L'image proposée par Bernard Sève est assez parlante, c'est le moment où le musicien « passe un pacte avec l'instrument » : il se l'approprie et se met *à* les doigts ; l'illustre *Prélude de la Première Suite* pour violoncelle de J.S. Bach en est un parfait exemple. Les musiciens qui le jouent trop rapidement, presque frénétiquement, ont tort et perdent en général l'essentiel. Ce n'est pas une pièce pour mettre à l'épreuve sa virtuosité, c'est une pièce qui fait *sonner* l'instrument, qui ouvre des perspectives esthétiques et instrumentales qui seront ensuite exploitées dans les danses suivantes. Et si c'est un seuil qui permet de passer du corps naturel au corps musicien, si c'est un seuil qui permet le contrôle du corps et des doigts, c'est aussi un seuil pour l'oreille ; le but premier d'un prélude est de nous installer dans une tonalité : on plante un décor, on peint un camaïeu de couleurs (ton principal, dominante, sous-dominante, relatif...).

Il faut plusieurs minutes pour être à l'aise dans ce corps musicien, pour franchir ce *seuil*, mais il faut des années pour le forger, et ce n'est pas tâche aisée... Le corps doit se plier aux exigences, il doit se métamorphoser, *s'altérer*.

Quand le corps façonne musicalement un son, il se façonne lui-même comme corps apte à produire ce son. L'altération du son naturel en son musical requiert une altération correspondante du corps du musicien. Pour sortir la note juste, puis la note belle, le beau son, il faut travailler son corps, durement souvent, dès son jeune âge et pendant des années. [...] Le corps lui-même devient un instrument, doté de propriétés merveilleuses. Mais ce travail ne va pas sans souffrance : c'est la torture des gammes, la lassitude des exercices sans cesse recommencés, Hanon, Czerny et Paganini, un travail sans cesse à reprendre car la nature proteste.⁸⁸

La musique laisse des traces sur le corps. Voilà peut-être pourquoi la virtuosité fascine ; cette surenchère de maîtrise technique, cette débauche de prouesse, cette vélocité quasi diabolique - la comparaison avec Lucifer est devenue un *topos* -, c'est la totale soumission du corps après

⁸⁷ Nous employons le terme de « seuils », Bernard Sève parle, lui, de « bords ». Voir notamment la typologie qu'il propose dans son article « Bords de l'œuvre musicale », revue *Aisthesis* n°2, 2011. <http://www.aisthesisonline.it/bords-de-l%E2%80%99oeuvre-musicale/>.

⁸⁸ Bernard Sève, *L'altération musicale*, op. cit., p. 87.

un âpre combat entre l'interprète et son instrument. « La virtuosité n'est [...] rien d'autre qu'un théâtre de la domestication : réinstallant, après le combat et la conquête, le « je » dans sa maîtrise. Le corps n'en sort pas recomposé, mais simplement glorifié. », écrit Szendy. Le virtuose symbolise la fusion parfaite entre corps musical et corps musicien : il a dompté l'instrument. Mais le corps s'altère-t-il de manière spécifique ? Le corps du musicien s'altère-t-il comme le corps d'un athlète ou celui d'un artisan que les années de pratique ont façonné ? Contrairement au sportif :

le musicien ne cherche pas l'exploit corporel, il n'aime pas sa souffrance, ni l'effort pour lui-même : son corps n'est pas sa fin, mais un instrument (chanteur) ou l'instrument de son instrument (musicien autre que chanteur). La fin est la musique, le corps sert à produire des sons qui sont ceux que la musique exige.⁸⁹

Et contrairement à l'artisan, le musicien ne travaille pas de matière :

L'instrument technique s'applique, toujours, à une matière extérieure, et ce n'est pas le cas de l'instrument musical. Il y a trois termes à considérer dans le travail technique : le corps travailleur, l'outil ou l'instrument et la matière (...). La production matérielle de la musique ne connaît que deux termes : le corps du musicien et son instrument, lequel ne s'exerce sur aucune matière ; ou plutôt, s'il y a matière, (...), c'est l'air ; et la production de l'objet (...) est condamnée à l'évanescence. L'air efface les ondes que l'instrumentiste l'a violemment contraint à former, le son s'efface et meurt.⁹⁰

Bernard Sève pense ainsi le corps du musicien comme un corps spécifique :

Le musicien mime le sportif (questions de durée, de temps strict, de rythme et de respiration) et le travailleur (l'instrument, le statut non pas final mais finalisé du corps), il est l'un et l'autre, et il n'est ni l'un, ni l'autre.⁹¹

Voilà de quoi montrer à Sennett que le musicien n'est pas uniquement un artisan qualifié parmi d'autres. Si sa main présente quelques similitudes avec celle du souffleur de verre ou de l'ébéniste d'art, elle a aussi une singularité. D'ailleurs, nous nous rendons au concert pour voir les mains de Martha Argerich parcourir le piano, nous ne nous déplaçons pas pour contempler celles d'un menuisier à l'œuvre, aussi talentueux soit-il. Ce corps musicien altéré est un corps qui va, en effet et dans la plupart des cas, devoir se confronter à la scène, au regard des spectateurs. Comment ce corps est-il alors perçu ? L'altération est-elle visible ? Nous allons au concert pour *écouter* mais pas seulement, nous nous y rendons aussi pour *voir*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁹⁰ *Eodem loco*.

⁹¹ *Ibidem*, p. 90.

Pourquoi, que regardons-nous précisément⁹² ? Ce corps sur scène apparaît comme un corps *mouvementé* et *éprouvé* :

Bien plus exposé est le corps du concertiste, ce que l'on voit grimacer n'est pas une signification surajoutée et, disons-le, calculée, c'est la musique à même sa peau. C'est au fond plus « obscène », plus troublant que les déhanchements de Michael Jackson ou de Madonna. Le concertiste d'ailleurs est rarement beau. Écoutons et voyons les excellents instrumentistes du quatuor de Tokyo jouer le quatorzième quatuor de Beethoven : cette musique s'empare d'eux, elle exige physiquement beaucoup de mouvements rapides, il le faut bien s'ils veulent aller jusqu'au bout sans flancher, quarante minutes sans interruption, elle malaxe leur corps, ils dansent étrangement sur leurs chaises, ils fatiguent visiblement, tant de tirés-poussés, de notes tenues à bout de bras, à la force du poignet, parfois même un bruit leur échappe, ça ressemble à un accouchement qui serait émouvant à voir mais non pas beau, ou plutôt au domptage d'un animal indocile et dangereux, on a un peu peur pour eux, et la musique avance, indomptable. Voici le corps en scène : rien d'étudié, rien d'érotique, rien de plastique, rien de montrable, mais quelque chose de très émouvant que nous scrutons à l'aveugle. Ce corps mouvementé est musique, Beethoven du fond de sa surdité entendait sa musique en voyant les musiciens la jouer. La vérité de la musique se manifeste dans le corps de scène du musicien qui joue.⁹³

Bernard Sève a raison d'insister sur la performance physique, sur l'énergie déployée et l'impression de domptage qui en ressort. Si l'on oublie le son, on assiste à une danse étrange et presque diabolique : crispation des visages, regards étranges, ballets de pieds, amplitudes des mouvements de bras, vitesse des mouvements de doigts ; l'énergie circule, l'osmose est presque palpable, nous assistons à un type de spectacle inédit. Le cadre même qu'est la scène transforme le corps du musicien, à moins que ce soit notre regard de spectateur qui soit formaté par le décor... Il est vrai que la scène (et souvent aussi la salle) jouent un rôle prépondérant : solennité, théâtralité et majesté. Dans son ouvrage *Le désœuvrement chorégraphique*, Frédéric Pouillaude propose une très belle analyse du public et de son rapport à l'artiste sur scène⁹⁴, nous nous proposons de retranscrire ces quelques lignes, elles entrent directement en résonance avec celles de Bernard Sève, mieux, elles les (ré)-introduiront, puisque ce que Frédéric Pouillaude met en évidence ici, c'est l'attente et l'état d'esprit d'un public qui attend la performance :

La présence seule ne suffit pas. Car nous y baignons déjà intégralement : ce qui se donne à voir, là-bas, sur la scène, le fait comme authentique première main, induisant chez tous la conscience très lucide que rien ne s'en répétera jamais à l'identique, où que ce soit, et, de ce fait, s'enrubannerait d'aura. Mais l'on sait bien qu'une telle présence est factice, qu'une aura est mécaniquement induite pour le

⁹² Sur cette question, voir aussi Bernard Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, op. cit., Voir la troisième partie, chapitre XIX « Voix et espace musical » I) L'espace de la salle de concert, p. 462.

⁹³ Bernard Sève, *L'Altération musicale*, op. cit., p 105.

⁹⁴ Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009, p. 359.

désœuvrement du tas et la vacuité de son temps. Il faut en passer par là, c'est condition indépassable, et l'on y trouve même un certain plaisir. Pourtant c'est encore autre chose qu'on attend. On attend que la coexistence de ceux qui font, de ceux qui ne font pas, et de leur ensemble, échappe enfin à la pure absence de fondement en laquelle elle s'origine, et se réinstaure autour d'un « commun » quelconque. On attend que de la Vérité, de la Présence (un supplément de présence, ou plutôt une transsubstantiation de « p » à « P ») rachètent un tant soit peu la contingence initiale et la redonnent sous forme de communauté avérée, de présent réellement partagé. Les applaudissements, qui à l'arrivée boucleront l'affaire, sont comme l'indice retardé d'une telle espérance, sont l'ultime et décevant substitut.

Frédéric Pouillaude parle ici de la danse, non du concert, mais ce qu'il dit ici est valable pour les deux : un public formé, par un *Ŕasř* d'individus réunis de manière contingente autour d'une scène (au départ dans le noir ou cachée derrière un lourd rideau de velours), attend. Il attend, savoure à l'avance, parce qu'il sait que la performance sera unique. Il verra des artistes faire corps avec leur instrument, se mouvoir, s'épuiser au service d'une vérité, la musique. Frédéric Pouillaude et Bernard Sève parlent tous deux de *vérité*, et c'est une raison supplémentaire pour les rapprocher ; ce dytique *Ŕavant- pendantř* le concert forme un tout cohérent.

Il y a altération du corps au sens où il y a *transformation* et *spécialisation*. A partir de l'examen de ces quatre corps, de ces deux binômes corporels, il est plus aisé de théoriser certains phénomènes, par exemple, les déformations physiques professionnelles, qui sont dès lors appréhendables comme le résultat de la prise de pouvoir du corps musicien sur le corps naturel. Ces quatre corps sont donc effectivement les quatre corps en jeu lors de l'exécution d'une œuvre musicale. À ce niveau de lecture aussi, le concept de *cristallisation* fait sens : le corps se cristallise ; ces cristallisations charnelles, ces transformations physiques sont inhérentes à la pratique. Nous affirmons en disant cela que le corps musicien est susceptible de se subdiviser en d'autres corps, parce que ce corps musicien est différent en fonction de ce qu'on joue et du nombre des exécutants... Dans le cas des quartettistes, il y a donc la création d'un corps différent du corps musicien soliste, différent du musicien d'orchestre et même différent de celui d'autres chambristes.

3. LE CORPS QUARTETTISTE

Quel est donc ce corps proprement quartettiste ? Un violoniste de quatuor aura les mêmes déformations physiques qu'un violoniste qui fait une carrière de soliste : corne au bout des doigts, rougeur calleuse dans le cou, mais ce ne sont pas les seules. Le 7 février 2013, je rencontrais Raphaël Merlin, le violoncelliste du quatuor Ebène, nous avons tenté

d'approfondir cette question. L'analyse s'articulera autour des quatre grandes idées qui ont émergé de cette discussion : *l'oreille, l'espace, l'intensité du son et la justesse*.⁹⁵

L'oreille

Un quartettiste a une oreille extrêmement développée puisqu'il doit être capable de jouer tout en entendant l'intégralité de ce que jouent ses trois collègues. L'oreille finit par s'habituer à ces quatre voix et à cette gymnastique particulière. Précisons que cette qualité d'écoute n'est pas propre au *quartettiste* mais au *chambriste*, elle est cependant primordiale dans la pratique du quatuor et l'habitude des quatre voix (non pas trois ou cinq) reste un *formatage*⁹⁶ très particulier.

L'espace

C'est aussi un corps qui a réussi à intégrer l'espace de jeu ; tout se passe comme si la disposition des quatre corps musiciens dans l'espace avait été ancrée ; au fur et à mesure des séances de travail et des concerts s'est formée une empreinte du quatuor spatialisé. Dans une configuration classique :

- Le premier violon a à sa gauche le second violon. Sur le devant de la scène, il se voit le plus exposé. Aux côtés du second violon, il sait qu'il peut compter sur lui et peut jouer de complicité avec le violoncelliste qui lui fait face.
- Le second violon a à sa droite le premier violon et à sa gauche l'altiste. Il doit tout entendre, réagir et réajuster. Il est au centre d'un équilibre précaire et doit absolument savoir faire preuve de polyvalence ; il doit pouvoir se mettre sur le devant de la scène le temps d'un thème puis se fondre, immédiatement après, dans les voies d'accompagnement.
- L'altiste a à sa droite le violoncelle et à sa gauche le second violon. Entre les violons et le violoncelle, il est comme une courroie de transmission. Il donne du corps et crée du liant. Sa position centrale dans l'espace du quatuor renvoie à sa position musicale hybride.
- Le violoncelliste a à sa droite l'altiste. Pilier, soubassement et socle, il doit résister à toute épreuve et fait face au premier violon.

Ces positionnements ont évidemment des conséquences sur les mouvements. Le simple fait de jouer avec ou sans pupitre change beaucoup de choses...

⁹⁵ Voir l'annexe 12, p. 386.

⁹⁶ Ce terme issu de l'informatique nous permet de saisir ce phénomène de manière imagée.

Par ailleurs, certains quatuors n'ont pas cette empreinte mais en possèdent une autre. D'aucuns jouent ainsi avec le violoncelle au centre (« à la viennoise ») ; il s'agit donc d'un positionnement particulier des *instruments*. D'autres décident d'alterner les deux violons ; il n'y a alors pas de premier violon attribué mais les deux musiciens alternent en fonction des œuvres jouées. Dans ce cas, il s'agit de modifications qui concernent, non pas le placement des instruments, mais celui des *personnes*. Cette pratique de l'alternance tend à se développer et ce, pour deux raisons principalement :

- (1) Pour pouvoir « soulager » le premier violon (qui a une grosse charge de travail) et travailler ainsi plus d'œuvres afin d'étendre le répertoire du quatuor et de répondre à plus de demandes. La raison est donc ici pratique, logistique pourrait-on dire.
- (2) Pour des raisons plus politiques, plus humaines... Le quatuor est souvent un espace de démocratie, c'est une décision qui permet une égalité entre les deux violonistes...

Notons qu'aux siècles derniers, les quatuors ne jouaient souvent qu'avec un grand pupitre qui permettait de mettre deux partitions côte à côte ou deux pupitres doubles, les musiciens se faisaient alors face, deux à deux ; l'empreinte spatiale était radicalement différente... Il y a donc une histoire de l'ancrage spatial du quatuor. C'est un fait, la disposition en demi-cercle est une *habitude* récente.

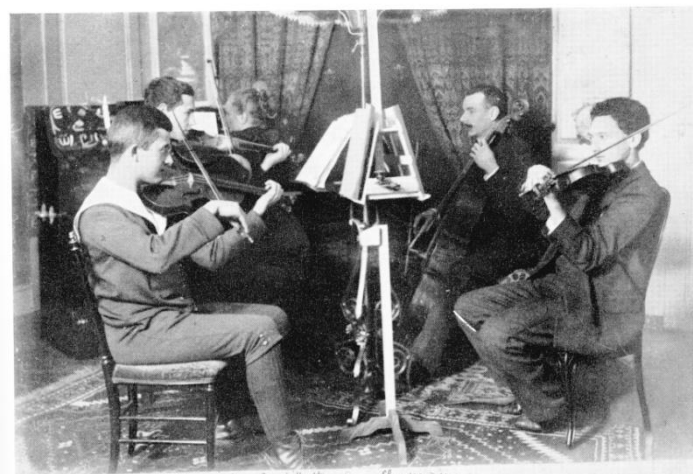


Portrait du quatuor Kneisel de New-York vers 1889. Atlas Ehrlich⁹⁷

Violon 1 : A. Kneisel Cello : A. Schröder Alto : O. Roth Violon 2 : I. Svecenski

⁹⁷ Figure 140 extraite de : Ivan Mahaim, *Beethoven, naissance et renaissance des derniers quatuors*, (Tome 1) Paris, Desclée de Brouwer, 1964.

Les musiciens jouent face à face : les deux violons se font face à l'extérieur, le violoncelle et l'alto se font face à l'intérieur.



Portrait d'Alfred Pochom faisant ses premiers pas de quartettiste à l'âge de 14 ans⁹⁸

dans la famille Marc Odier de Genève en 1894. (Album de la famille Odier)

Violon 1 : A. Pochom Alto : Ch. Roch Cello : L. Lagier Violon 2 : R. Haas Piano : Mme M. Odier

Il s'agit d'une disposition particulière de quintette avec deux doubles pupitres.

L'intensité

La pratique du quatuor conditionne aussi l'intensité du jeu. Comme l'explique Raphaël Merlin, le premier violon prend l'habitude de jouer fort. Il s'agit d'un son puissant et brillant. Le second violon, de par sa tessiture, doit aussi jouer plus fort que d'ordinaire, mais de manière différente ; il s'agit d'un son plus profond, sa puissance n'est pas synonyme de brillance mais plutôt de densité. Les conséquences corporelles sont multiples : poids du bras, vitesse d'archet, ancrage dans la corde, position de l'archet par rapport au chevalet...

Le contrôle de la justesse

Etre quartettiste implique aussi quelques déformations professionnelles liées à la justesse, et ce, surtout pour le violoncelliste. Contrairement au trio ou à la sonate avec piano, il n'y a pas de référent. Un piano est toujours juste, les autres musiciens s'ajustent donc sur la hauteur de ce dernier. En quatuor, tout est mouvant, aucun référent n'est présent. C'est donc au

⁹⁸ Figure 141, *Eodem loco*.

violoncelliste, parce qu'il est à la base de l'harmonie, qu'incombe la lourde tâche de contrôler en permanence la justesse. Comme l'explique Raphaël Merlin, ce rôle fondamental implique un travail spécifique de l'oreille et de la main gauche.

Grâce à l'examen de ces différents points, nous constatons que nous retrouvons la notion d'*habitus*, chère à Mauss, ainsi que celle du *savoir tacite incorporé* avancée par Sennett. Nous avons bien conscience de vouloir énumérer des éléments qui ne sont en général pas qualifiés, qui sont de l'ordre du non-formulé. Ce sont d'*obscures cristallisations* qui permettent la construction de cet être-ensemble. C'est parce que le corps est plastique que de telles cristallisations sont possibles. Elles sont les conditions d'une exécution correcte de l'œuvre. Lors de cette interprétation, ces quatre corps s'altèrent dans une forme d'alchimie. Peter Szendy avance le terme de « télépathie » quand il théorise le lien entre le chef d'orchestre et ses musiciens :

Le chef d'orchestre, à condition de le comprendre avec la trame de liens conducteurs qui prolongent sa main, donne figure au collectif comme unité des unités anonymes formant corps. Et si, comme l'écrivait Adorno de manière un peu trop rapidement condescendante, le chef d'orchestre est affublé « de qualités magiques », s'il est doté du « pouvoir de fascination du guérisseur », il y a là tout autre chose qu'une simple croyance, dont on pourrait se croire vite dégrisé ou délivré. Les *liens*, les *fils* qui se tissent et se trament entre les corps conducteurs et conduits sont durablement agissants ; ils n'attendent pas d'être investis de sens ou d'âme ou d'esprits, ils *sont* la réalité des corps que la musique lie, assemble, façonne, compose et dépose. C'est-à-dire fictionne.⁹⁹

Même si les liens entre le chef et les musiciens d'orchestre sont très différents de ceux qui unissent, dans l'exécution, les quatre membres d'un quatuor, les images avancées par Szendy peuvent facilement être applicables au quatuor : des liens, des fils se tissent et se trament entre les corps quartettistes, caractérisés par leur faculté conductrice : ils conduisent et sont conduits : l'interprétation *fictionne* des corps quartettistes.

Nous sommes ici dans le domaine de l'instinct, de l'inconscient, du savoir approprié devenu *seconde nature*. Par ailleurs, cette liste de ce que Raphaël Merlin appelle « déformations » peut surprendre de par son aspect invisible, tout se passe dans le corps, dans la tête, tout est question de visualisation, d'écoute spécifique et d'équilibre à préserver ; rien de tout cela n'est perceptible de l'extérieur. Alors, y-a-t-il une spécificité du corps quartettiste qui se voit ?

⁹⁹ Peter Szendy, *Membres fantômes*, op. cit. p. 125.

CHAPITRE 3. LE GESTE DU QUARTETTISTE À TRAVERS DEUX REGARDS : CELUI DU CHORÉGRAPHE ET CELUI DU CINÉASTE

« Chaque instrument appelle sa gestuelle, sa danse primitive particulière... »

Bernard Sève, *l'Altération musicale*, p. 95

1. DU CORPS AU GESTE :

Ce corps musicien est avant tout un corps qui effectue des gestes. Mais comment passer conceptuellement du corps au geste musicien ? Le problème réside dans un fait simple : le geste est difficilement séparable du corps musicien. Le geste du danseur, lui, est autoréférentiel, il existe pour lui-même, là où celui du musicien est instrumentalisé au service de l'exécution d'une partition : le musicien semble ne pas produire de « gestes », il se meut, c'est-à-dire que ces mouvements sont à comprendre au sein d'un corps mobile, où tout est relié à tout ... Bernard Sève écrit d'ailleurs :

Si c'est bien telle ou telle partie qui est électivement vouée à la production de tel son, la totalité du corps intervient nécessairement : c'est pourquoi le corps du musicien est agité de toutes sortes de mouvements pendant qu'il joue ou chante, de façon souvent peu élégante, mais inévitable ; en proie au rythme, le corps se balance, le pied marque la mesure, le visage se contracte. Ces mouvements inconscients du corps ne sont que la face visible du phénomène corporel. Vocal ou instrumental, le son est produit par le corps entier. C'est du plus profond du corps que jaillit la note dans la gorge de la cantatrice ou entre les lèvres et sous les doigts du hautboïste. Avant d'éclorre au bout des doigts du pianiste, le son s'est construit dans la souplesse de la main, dans l'indépendance de ses doigts, le renforcement du cinquième (...) et la modestie inculquée au pouce (trop fort), dans la mobilité de ses avant-bras, dans l'aisance de son buste, dans son bon équilibre sur son tabouret, ni trop haut, ni trop bas, dans sa bonne distance au clavier, dans la maîtrise corporelle de ses attaques. C'est le corps tout entier du pianiste qui s'est longuement façonné pour ce corps à corps avec l'instrument.¹⁰⁰

Le corps musicien s'agit afin de produire l'énergie nécessaire à l'interprétation. Cette notion d'énergie est d'ailleurs au fondement des travaux de Claude Cadoz sur le geste musical, puisque le geste, est, selon, lui, continuité énergétique :

L'instrument est de la matière conditionnée pour assurer la transmission d'une certaine énergie des muscles aux tympans. Cette mission a comme condition la transformation de l'énergie musculaire (bio-mécanique) en énergie vibratoire acoustique. Le Geste, quant à lui, dans une définition très générale, est l'ensemble

¹⁰⁰ Bernard Sève, *L'Altération musicale*, op. cit., p 94-95.

des comportements corporels associés à notre activité musculaire. Il convient en effet d'élargir cette notion, les mains et les doigts n'étant que les extrémités les plus actives et les plus performantes d'un système complet et complexe : le corps dans son entier. Dans cette définition, l'activité et l'énergie fournies par les poumons pour souffler sont également gestuelles.¹⁰¹

Avec ce type de définition, la distinction entre corps et geste semble caduque. Comment, dès lors, envisager le geste spécifiquement musicien ? Peut-on malgré tout penser le geste en tant que fait autonome et dépasser ainsi ces apparentes impossibilités. De nos précédentes analyses découlent plusieurs remarques :

- a) Il y a une gestuelle proprement musicale valable pour toute œuvre, tout instrument et tout individu musicien : il est possible de théoriser le geste musicien, comme nous avons théorisé le corps musicien.
- b) Il y a une gestuelle par type d'instrumentiste : un geste correspond à un instrument ; le flûtiste ne se meut pas de la même manière qu'un pianiste, alors peut-on parler *du* geste ?
- c) Il y a une gestuelle par individu musicien : Rostropovitch ne se meut pas de la même manière que Janos Starker... Elle reflète la singularité, elle est le miroir de la personnalité.
- d) Il y a une gestuelle par œuvre qui correspond donc aux injonctions fournies par la partition : trois notes sont liées entre elles sur la partition, le violoniste exécutera alors un seul coup d'archet : un *tiré* par exemple.
- e) Il n'y a jamais deux fois le même geste, lors de chaque exécution, la gestuelle est unique. Ne serait-ce que parce que s'articulent aux *gestes exécutifs* les *gestes expressifs*.¹⁰²

Cette notion de geste se situe dans une zone de flou. Nous devons donc commencer par un travail de définition, ces conclusions nous permettront de valider ou d'invalidier ces différentes affirmations. Le geste est, selon Tania Vladova, « un mouvement physique ou symbolique qui, en art, est porteur de valeur expressive. » A la différence du simple mouvement, le geste « a le pouvoir de s'auto-désigner, il est donc intransitif et exemplaire. Sa nature et sa portée sont de nature expressive : la main du peintre ou du musicien prolonge

¹⁰¹ Claude Cadoz, : «Musique, geste et technologie », in *Les nouveaux gestes de la musique*, dir. Hugues Genevois et Raphaël de Vivo, Ed. Parenthèses, 1999, p. 50.

¹⁰² Voir la tripartition des gestes dans la musique proposée par Jerrold Levinson : (a) le geste humain exécutif (exemple : un glissando à la harpe) ; (b) le geste musical (exemple : un passage qui monte en flèche ou qui soupire) ; (c) le geste humain expressif (exemple : froncer les sourcils ou s'arracher les cheveux) » dans « L'instrument de musique, réflexions sur le geste, l'écoute et la création », Revue *Methodos*, op. cit., p. 4. Voir aussi du même auteur, *Contemplating Art*, op. cit.

l'activité de l'esprit [...] ¹⁰³ ». Le geste apparaît donc, de prime abord, comme un corrélat de l'expressivité artistique. Tania Vladova insiste ensuite sur l'idée d'une continuité, le geste est un lien entre corps et esprit, sujet et objet, projet et medium. Précisons, pour conclure, que chaque geste a un début, une durée, une fin et une direction. Une nouvelle notion acquiert donc ici une place de choix : l'expressivité. C'est dans cette valeur expressive que se cache la spécificité du geste. Lors de l'exécution d'une œuvre, le musicien *produit* une gestuelle complexe guidée par deux choses : sa technique (exécuter) et sa vision de l'œuvre (interpréter). Il nous faut donc distinguer quatre notions fondamentales :

Technique : il s'agit d'un apprentissage, d'un « dressage » du corps. Le musicien doit acquérir une habileté et apprendre à se servir de son instrument. Cette technique va de pair avec des transformations physiques, puisque la technique *altère* le corps. Nous les avons appelés des « cristallisations corporelles ».

Mouvement : le mouvement désigne une action du corps qui permet d'effectuer quelque chose. Contrairement au geste, il n'a pas de sens en lui-même. Il est sa condition *sine qua non*.

Corps : grâce à l'étude de la théorie de Bernard Sève nous avons distingué le corps naturel du corps musicien. Le corps musicien nécessite l'apprentissage d'une technique. Eminemment plastique, ce corps musicien évolue avec la pratique. Nous avons également démontré qu'il y a un corps-musicien propre au quartettiste.

Geste : le geste est lié à l'expressivité, il est donc le corrélat de l'interprétation. Nous distinguerons deux sous-catégories : les *gestes exécutifs* qui renvoient aux indications de la partition et les *gestes expressifs* qui sont les effets que produisent la musique sur le corps (froncements de sourcils, glissements de pieds, mouvements du visage...)

*

Ainsi, quels sont les principaux gestes du quartettiste ? Comment les appréhender ? Serait-il judicieux de les classer, de les répertorier ? Reprenons, pour cela, notre exemple du violoncelliste. Une première chose saute aux yeux : les gestes de sa main gauche sont radicalement différents de ceux produits par sa main droite. Commençons par cette distinction.

¹⁰³ Tania Vladova, « Entrée Geste » in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, dir. J. Morizot et R. Pouivet et Morizot, Paris, Armand Colin, 2007, p. 218-219.

Sa main droite tient, le plus souvent, un archet¹⁰⁴, « instrument d'instrument » dit Bernard Sève, et exécute deux mouvements de base : le *tiré* et le *poussé*. A partir de là une infinité de gestes est possible, ils sont fonction des liaisons (combien de notes par coup d'archet ?), du mode de jeu (*legato*, *piqué*, *staccato*...), de la vitesse et de l'intensité (qui sont, évidemment, inextricablement liées). Ce geste est un *geste d'excitation entretenue* ; il met la structure vibrante qu'est l'instrument en vibration ; le son et le geste coexistent. Nous reprenons ici le terme qu'emploie Claude Cadoz¹⁰⁵ dans son article « Musique, geste et technologie ». Il distingue, dans sa typologie du geste, le geste instrumental, subdivisé en trois catégories, du geste non-instrumental. Soit le schéma suivant :

Geste instrumental :

- Geste d'excitation :
 - Instantané (ex : pincement, percussion)
 - Continu (ex : raclement)
 - Entretenu (ex : frottement d'archet, souffle...)
- Geste de modification :
 - Structurel (ex : modification de jeux de l'orgue)
 - Paramétrique :
 - Continu (ex: main gauche au violon, piston de trombone)
 - Discret (ex : main gauche guitare)
- Geste de sélection :
 - Séquentiel (ex : jeu mélodique du clavier)
 - Simultané (ex : accord plaqué au clavier)

Geste non instrumental :

- Geste à nu (ex : direction sans baguette, langue des signes)
- Geste équipé (ex : direction avec baguette)

C'est la colophane qui permet le lien entre l'archet et la corde :

Une substance comme la colophane, [...], porte en elle-même la capacité d'accrocher ensemble corde et archet quand leurs mouvements sont « conjoints » et de les décrocher quand ils sont opposés ou insuffisamment conjoints, sachant que c'est la corde qui en décide puisque c'est elle qui change le plus souvent de sens.¹⁰⁶

Sa main gauche s'attache à produire la hauteur des sons, c'est la main qui règle la justesse. Il s'agit donc de savoir quel doigt va appuyer la corde et dans quelle position sur le manche (les positions s'apprennent et sont numérotées...) S'ajoute à cela la question du vibrato qui est véritablement au cœur de la question de l'expressivité (à quel moment vibrer ? à quelle vitesse ? avec quelle énergie ? Avec quelle technique de main droite : lien vibrato/ archet). Ces gestes sont donc des gestes de modification, paramétriques continus, dans la classification

¹⁰⁴ Le musicien peut aussi jouer en *pizzicati*...

¹⁰⁵ Voir la typologie proposée par Claude Cadoz, dans son article : « Musique, geste et technologie », in *Les nouveaux gestes de la musique*, dir. Hugues Genevois et Raphaël de Vivo, Ed. Parenthèses, 1999. Voir la typologie résumée du geste musical, p. 92.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 51.

opérée par Claude Cadoz. Le geste du violoncelliste est donc le résultat d'une combinatoire complexe qui doit se penser au sein du corps tout entier.

Concluons en distinguant le mouvement technique et le geste expressif. Cette distinction est théorique, elle satisfait un souci de rigueur et de précision terminologiques, mais dans les faits, il est difficile de dissocier *mouvement* et *geste* tant l'un est imbriqué dans l'autre. Le mouvement est nécessaire, il s'acquiert au fil des ans grâce à un apprentissage souvent laborieux. Seul ce mouvement *juste* peut donner naissance à un geste expressif au service de l'interprétation d'une œuvre. Nous avons donc tranché et venons de ne retenir que les hypothèses initiales c) d) et e). Les gestes dépendent en partie des injonctions de la partition et de la personnalité du musicien, mais il est difficile d'envisager deux exécutions comportant exactement les mêmes gestes. En ce sens, chaque gestuelle découlant d'une interprétation est unique.

2. L'ŒIL DE GODARD : A L'AFFÛT DES 'MICRO-GESTES'

Nous décidons d'étudier *Prénom Carmen*, film réalisé par Jean-Luc Godard en 1982 et sorti en 1983 afin de travailler sur un ensemble de gestes particuliers chez les musiciens d'un quatuor. Voici, de manière très synthétique, le synopsis : Joseph, vigile dans une banque, rencontre Carmen venue y faire un casse avec sa bande. Ils s'enfuient ensemble dans un appartement au bord de la mer qui appartient à l'oncle de Carmen, Jean. Là, elle lui propose de participer à un nouveau coup pour lequel le chef de la bande a recruté l'oncle Jean, vieux cinéaste renvoyé du Cinématographe. Il s'agit d'un *hold-up* dans un grand hôtel déguisé en tournage de film. Carmen trahit Joseph qui la tue lors de la prise d'otage sanglante. C'est l'histoire de Mérimée revisitée, ou plus exactement, c'est l'histoire « de jeunes gens d'aujourd'hui qui jouent à Carmen » dit Godard. On retrouve ainsi les grands thèmes de la nouvelle : l'omniprésence de la mort, le désir, la séduction et la sexualité, la violence, le goût de la liberté, le sort et l'importance du destin. C'est aussi une référence explicite à Bizet, puisque le thème de la musique est omniprésent, à travers les derniers quatuors de Beethoven. Pourquoi du quatuor à cordes et non des airs d'opéra ? Nous faisons l'hypothèse que Godard a choisi ces œuvres pour leur contenu métaphysique et, surtout, pour leur fort potentiel d'abstraction, c'est d'ailleurs pour cela que les derniers quatuors de Beethoven sont devenus des archétypes de la musique pure. Il est certes possible de lire dans ces œuvres les grands thèmes du film : la violence, la mort et l'implicite du destin, mais ces dimensions sont portées chez Beethoven au degré ultime de l'universalité. Car, comme l'écrit Bernard

Fournier : « Les quatuors de Beethoven affirment l'irruption d'un *je* émancipé, (...) un *je* qui parle pour un *nous* et se sent investi d'une mission prométhéenne.¹⁰⁷ » De ce point de vue, la musique exacerbe le sens des phrases prononcées par les personnages.

Ce film témoigne d'une esthétique de la fragmentation rendue possible grâce à un montage libre des images et des sons. Au début d'une séquence, il n'est pas rare que le son de la séquence précédente se poursuive... Le déroulement diégétique est entrecoupé par des séquences de travail du quatuor Prat¹⁰⁸ qui joue les quatuors de Beethoven¹⁰⁹. Cette question du montage a été évidemment très commentée, notamment dans un numéro des *Cahiers du cinéma*¹¹⁰. Alain Bergala écrit à ce propos :

A écouter *Prénom Carmen*, et quand je dis écouter il s'agit aussi bien des images et des sons, comme on écoute de la musique, en passant d'une ligne à l'autre (d'une image de mer accompagnée d'un quatuor de Beethoven à l'image d'un couple qui dialogue en muet accompagné d'un son de mer, avant de passer à l'image de la mer sur fond de silence et de revenir au couple qui dialogue cette fois en son synchrone, envahi peu à peu par des cris de mouettes puis par des bruits de vagues) on se dit que le cinéma sonore aurait dû naître avec cette liberté musicale-là, qui n'a rien d'expérimental au sens où l'entendent les expérimentateurs sans nécessité, mais qui a l'évidence d'une liberté naturelle et jamais d'une liberté reconquise.¹¹¹

Le montage est en effet pensé comme une partition, comme l'explique dans un entretien François Musy, l'ingénieur du son de *Prénom Carmen* qui répond à une question sur l'autonomie des sons dans le film :

Là, c'est plutôt une partition musicale où tous les sons interviennent au même niveau, comme des instruments : le dialogue, une ambiance de mer, la musique. C'est là que le travail devient intéressant, tu peux amener des éléments d'instrumentation, mais du coup, tu peux aussi les oublier. Les mouettes, d'ailleurs, c'est déjà une composition de chants : tu en as qui crient plus fort, tu as une espèce de mouvement. La mer aussi, même si c'est un peu plus linéaire. Les mouettes, c'est déjà plus musical, plus proche du dialogue.¹¹²

C'est souvent de cette manière que sont commentées la musique, et plus spécifiquement les séquences du quatuor.¹¹³ Mais cette esthétique de la fragmentation peut aussi nous amener à décomposer ce qui d'ordinaire est lié, composé, évident et ordonné et que, du coup, nous n'interrogeons pas :

¹⁰⁷ Bernard Fournier, *Panorama du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 201, p. 109.

¹⁰⁸ Le Quatuor Prat est composé de Jacques Prat (violon 1) ; Roland Dangarek (violon 2) ; Bruno Pasquier (alto) ; Michel Straus (violoncelle).

¹⁰⁹ Nous entendons dans *Prénom Carmen* les Quatuors n°9, 10, 14, 15 et 16 de Beethoven.

¹¹⁰ *Cahiers du cinéma*, revue n° 355, janvier 1984.

¹¹¹ *Eodem loco*, article d'Alain Bergala, « Les ailes d'Icare », p. 8.

¹¹² *Ibidem*, « Les mouettes du pont d'Austerlitz, entretien avec François Musy. », p. 14.

¹¹³ Voir, sur cette question, l'article d'Hervé Lacombe intitulé : « Penser musicalement le cinéma : *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard » : à paraître dans la revue *Filigrane*.

Mal vu, mal dit, comme il est écrit dans le film : le cinéma, ce n'est pas un regard de plus sur le monde, qui embrasserait la réalité extérieure sans la modifier, comme une décalcomanie, mais la décomposition concrète d'une action en mouvements, formes, vitesses, couleurs et bruits qui la composent, ce travail spécifique de décomposition de la scène définissant le travail de la mise en scène.¹¹⁴

Voilà pourquoi une analyse de ces séquences nous permet d'approfondir notre travail sur le geste du quatuor. Comment Godard filme-t-il le corps et le geste de ces musiciens ? Le film comporte 18 plans consacrés au quatuor, Godard filme en général les musiciens de très près, la caméra rentre dans cet espace privilégié dont nous parlions précédemment. Cet effet est accentué par le fait que le quatuor semble disposé non pas en demi-cercle, mais en cercle fermé ; la circularité est omniprésente. À chaque plan : un nouvel angle de vue ; la caméra de Godard tourne autour du quatuor, autour du visage des quatre musiciens¹¹⁵.

N° du plan Quatuor	Minutage	Notes concernant le plan	Autres remarques
Plan 1	De 1f01 à 1f28	Premier violon de face, altiste vue de dos de très près (flou)	
Plan 2	De 4f50 à 5f38	Violoncelliste jouant en pizzicati vu de face, altiste de ¾ et second violon de dos	La musique précède toujours l'image : pas de synchronisation
Plan 3	De 10f58 à 11f50	Vue de haut : les quatre pupitres en cercle	CIRCULARITE
Plan 4	De 11f28 à 12f03	Vue de l'altiste de face, elle parle (comme une récitation) sur la musique	L'altiste a un statut particulier, elle est un personnage du film : CLAIRE
Plan 5	De 13f33 à 14f25	Le violoncelliste est vu de face, on voit le bras du premier violon	

¹¹⁴ *Ibidem*, Yann Lardeau, « Fugit amor », p. 9.

¹¹⁵ Les membres du quatuor sont en effet rarement filmés de la tête aux pieds : focalisation sur le haut du corps.

Plan 6	De 15ř40 à 17ř12	Le premier violon est seul de face	Cřest le moment du braquage ; on entend les instructions, la musique sřunit aux bruits des coups de feu
Plan 7	De 24ř41 à 24ř50	Premier violon de face et second violon de $\frac{3}{4}$	Sřquence trřs courte, la musique de Beethoven se męle aux bruits intra-dięgętiques
Plan 8	De 25ř10 à 25ř48	Lřaltiste seule puis coupure et męme plan que la sřquence pręcędente	
Plan 9	De 33ř10 à 35ř00	Altiste de face, violoniste de dos puis les deux violonistes : lřun de pręs, lřautre de loin	PAROLES : Sur les nuances et lřintensitę du vibrato
Plan 10	De 35ř26 à 36ř06	Lřaltiste est vue de trřs pręs ; elle parle	
Plan 11	De 38ř10 à 38ř30	Lřaltiste prend des notes et continue de parler (sur le mode de la ręcitation)	
Plan 12	De 46ř59 à 47ř05	Le quatuor est filmę sans le son	Juste lřimage
Plan 13	De 1ř07ř45	<i>Simple flash</i> de quelques secondes	
Sřquence 14 ¹¹⁶	De 1ř12ř20 à 1ř13ř10	Le quatuor est maintenant dans lřhřtel : les musiciens sont au second plan : premier violon de face et altiste de $\frac{3}{4}$. On ne voit pas les deux autres (hors-champ)	Changement de dęcor Ā partir de cette sřquence 14. Pour la premięre fois, les personnages discutent avec les membres du quatuor : Ręunion des deux univers
Plan 15	De 1ř14ř08 Ā 1ř14ř30	Violoncelliste de face et premier violon de dos	
Plan 16	De 1ř14ř50	<i>Simple flash</i> de quelques secondes	

¹¹⁶ Les cases coloręes du tableau correspondent au passage ętudię ci-dessous.

Plan 17	De 1f15f17 à 1f15f40	La chaise de l'altiste est vide, le violoncelliste est de face, puis l'altiste revient	
Plan 18	De 1f16f53	Gros plan sur l'altiste qui ne parvient pas à jouer : elle pleure	Précédé par la phrase suivante : « L'union parfaite de plusieurs voix, empêche, somme toute, le progrès de l'une vers l'autre. »

Etude du début de la dernière séquence (séquence 21) :

Nous sommes à la fin du film, la tension est à son paroxysme ; nous venons d'assister à la scène de la salle de bain et nous retrouvons le quatuor mais dans un nouveau décor. Les musiciens ne sont plus filmés dans leur salle de répétition mais dans le grand hôtel, l'Intercontinental, où va se dérouler le drame final. Le quatuor a donc rejoint l'espace des autres personnages, tout le monde est réuni au même endroit pour la sanglante séquence finale.

A/ Le chef de la bande (Christophe Odent) sort de sa voiture devant l'hôtel. Au plan suivant, nous voyons Claire l'altiste qui joue, filmée de 3/4 et un violoniste, filmé de face, nous ne voyons pas les autres. Le quatuor est donc scindé et cette séparation est accentuée visuellement par la plante filmée au premier plan dont les feuilles traversent l'écran. Ils jouent le troisième mouvement du 16^{ème} quatuor de Beethoven, l'opus 135 en fa majeur : *le lento assai cantate e tranquillo*.



Premier système du *Lento assai, cantate e tranquillo*

3^{ème} mouvement du quatuor Opus 135 de Beethoven (Quatuor n°16)

Jean, son aide-soignante et le chef entrent dans la salle de restaurant, retrouvent Carmen et se dirigent vers les musiciens :

Le chef : « Voilà les musiciens. »

Le Violoniste : « Ah c'est vous, vous savez que nous ne sommes pas un orchestre de thé dansant. »

Jean : « Eh oui, les temps sont durs pour des œuvres comme nous. »

Claire s'adresse aux autres musiciens et ils recommencent à jouer.

B/ Les plans s'enchaînent alors : plan sur Jean qui fait tinter les verres avec un couvert au fond de la salle, plan sur le lustre en cristal nettoyé par un employé, plan sur Jean de nouveau avec sa radio et son journal sous le bras mais sans la musique de Beethoven, puis, retour au quatuor qui joue *l'opus 135*.

Quelques notes, puis le violoncelliste s'arrête et dit :

« Non, ça ne va pas, c'est trop triste ! »

Le Premier violon : « mais il faut que ce soit triste... »

Le second violoniste : « Oui, mais c'est le jour qui se lève... »

Le premier violon : « C'est le jour qui se lève oui... Bon, de toute façon, Claire n'avait pas les bons coups d'archet... »

Ils se mettent d'accord sur l'endroit de la reprise et retravaillent ce passage.

C/ Nouvelle succession de plans : Jean, sa radio sous le bras, fumant, qui dialogue avec son aide-soignante sur la beauté (« Vous savez la beauté c'est le commencement de la terreur que nous sommes capables de supporter »), plan sur le visage immobile de Carmen mi-soucieux, mi-boudeur, plan sur le visage d'un homme regardant Carmen, retour sur le visage de Carmen, même plan, puis elle tourne la tête, la musique est coupée, brusquement, plan sur le quatuor : Claire l'altiste s'en va.

Ce troisième plan sur le quatuor est très bref, il contraste avec les deux premiers. L'un était consacré à l'exécution de l'œuvre, l'autre à la discussion autour de questions techniques et de questions d'interprétation. Ici, nous avons juste le temps de voir Claire quitter l'ensemble, posant son alto sur sa chaise. Puis : plan sur l'homme qui téléphone, plan sur Joseph dans le couloir qui se fait jeter par le chef de la bande, plan sur le serveur qui apporte une corbeille de fruits (« Bonjour mademoiselle »), plan sur le lustre sur lequel se projette maintenant une ombre mi-bobine de film, mi-tête de mort et de nouveau, plan sur le quatuor.

D/ L'alto est toujours posé sur la chaise de Claire, cette dernière revient. Ce plan est quasiment identique au premier, il est juste légèrement décalé sur la gauche (même jeu d'ombres avec la plante au premier plan, mais nous devinons maintenant le second violon

caché derrière le violoncelliste, celui-ci filmé de dos.) Claire s'assoit, reprend son alto mais ses gestes sont lents, elle ne parvient pas à jouer. Elle baisse les yeux puis les tourne vers Joseph que l'on voit rentrer dans la salle ; son regard fuit de toute évidence l'espace du quatuor. La musique de Beethoven devient plus oppressante, Godard fait un plan sur Joseph qui semble perdu dans ses pensées, il marmonne. Puis : plan sur Carmen qui l'a repéré (même posture immobile), plan sur Jean qui fume près de son aide-soignante, plan sur Carmen :

Jean : « Et si je vais dans la lune chercher du financement, vous m'écoutez ? »

L'aide-soignante : « Oui. »

Jean : « Vous en avez mis du temps pour compter jusqu'à 33. »

L'aide-soignante : « Peut-être », elle sourit.

Sur la musique de Beethoven, Jean se recoiffe, tout en fumant :

Jean : « Moi je ne travaille pas dans ces conditions, faut aller leur dire... »

L'aide-soignante, posant sa main sur l'épaule de Jean : « L'union parfaite de plusieurs voix empêche, somme toute, le progrès de l'une vers l'autre. »

E/ Godard filme alors Claire : elle ne parvient toujours pas à jouer, tourne une nouvelle fois la tête ; nous comprenons qu'elle pleure. C'est le dernier plan que nous aurons des membres du quatuor, la fin sera construite sur une accélération brutale : braquage, fusillade, mort de Carmen.

Les gestes de Claire

Le quatuor n'est pas un *tout* dans ce film, il y a, d'un côté le trio violoncelle, violon 1 et violon 2 et de l'autre Claire qui est en perpétuel décalage par rapport à l'ensemble. Elle a, de plus, un véritable rôle dans le film puisqu'elle représente le négatif de Carmen. Elle symbolise une forme de beauté lisse et apollinienne qui est du côté de la musique et de la douceur, soit l'opposé de Carmen, la beauté sauvage, irrégulière et charnelle.



Myriem Roussel, Claire

versus



Maruschka Detmers, Carmen

Comme l'écrit Alain Bergala :

Avec *Prénom Carmen*, Godard nous donne le sentiment qu'il peut à nouveau regarder la beauté en face. Mais parce qu'il en a dissocié les deux visages, la beauté de Claire et la beauté de Carmen, et qu'il peut se tenir quelque part entre les deux, comme il se tient depuis quelques temps entre la cacophonie et la musique, entre le brouillage et la forme. Pour rester dans la mythologie on pourrait dire de Claire, la musicienne, qu'elle est comme vue par une sorte d'Orphée (encore un amoureux de la beauté, mais qui a refusé de choisir entre le sublime ou le trivial, et qui en mourra) mais un Orphée qui n'aurait plus besoin de se retrouver pour vérifier la beauté mortelle d'Eurydice car la beauté idéale qui le hante depuis si longtemps, et dont Eurydice lui a fourni à un moment l'image, il peut la retrouver les yeux fermés, même quand le soleil a disparu, même si le visage d'Eurydice a vieilli ou si une autre a pris sa place dans la réalité.¹¹⁷

Dans le passage étudié, Claire est celle qui absorbe toute la tension de la scène alors que la plupart des personnes ne semble pas percevoir ce crescendo, cette fuite en avant et cette forme de latence nécessaire avant l'explosion finale. Certes, elle est du côté de la musique, mais sans être à l'aise avec ce statut ; elle perturbe d'ailleurs, la plupart du temps, le travail des trois autres qui finissent par jouer sans elle... Il y a donc une forme de dichotomie entre les gestes des trois autres et les siens. D'un côté les gestes sont sûrs, précis, nés d'une connaissance de l'œuvre et d'une discussion autour de l'interprétation, de l'autre les gestes timides, malhabiles de Claire finissent par devenir des gestes impossibles puisqu'elle est gagnée par une sorte de paralysie qui prend la forme d'un désintéressement, d'un refus d'implication.

Voir le geste autrement grâce à l'esthétique fragmentaire ou la découverte des « micro-gestes »

Deux facteurs modifient notre perception des gestes dans ce film : premièrement, la distance entre les musiciens et le spectateur qui varie constamment (plans de très près, plans plus larges...) et deuxièmement la rapidité dans la succession de ces plans. La conséquence de cela est double :

- (1) Godard nous empêche de percevoir les gestes musiciens dans leur globalité. Nous nous focalisons, dès lors, sur des gestes plus succincts, moins amples, des gestes partiels, des bribes de gestes, parfois.
- (2) Par ailleurs, certains gestes passent du côté du perceptible alors qu'ils sont d'ordinaire impossibles à observer, il s'agit des « micro-gestes », de tous ces gestes qui sont, dirait Jankélévitch, de l'ordre du *presque-rien*. Ce film devient alors un laboratoire pour les étudier, il nous offre une perception nouvelle de cette formation :

¹¹⁷ Alain Bergala, « Les ailes d'Icare », *Les cahiers du cinéma*, n°355, janvier 1984, p. 7.

clignements des yeux, intensité d'un regard, mouvements du dos liés à la respiration, torsion d'un poignet vue de très près ...

Quand le quatuor est symbole de synchronisation

Les rares passages du film dans lesquels Claire parvient à s'intégrer à l'ensemble produisent un effet différent. Nous voyons des gestes de musiciens synchrones au sein d'un film qui désynchronise. C'est une autre leçon que l'on tire de ce film et c'est peut-être la plus importante. Filmer des musiciens qui exécutent une œuvre implique normalement une certaine linéarité ; le flux musical et l'idée-même d'une conduite de phrase vont de pair avec une forme de mouvement continu. Ici, le film est fondé sur des principes qui rentrent en contradiction cette continuité, le contraste est étonnant. Ceci nous permet de comprendre que la nature des gestes perçus dépend de la manière dont le film est monté. Nous renouons avec la phrase de Yann Lardeau citée précédemment : le regard de Godard n'est pas un regard de plus sur le quatuor mais la décomposition concrète de son action « en mouvements, formes, vitesses, couleurs et bruits qui la composent », il nous donne donc à voir, au milieu de cette juxtaposition de plan, le quatuor autrement.

3. L'ŒIL DE XAVIER LE ROY OU L'IDÉE DE SYNCHRONISATION

L'œil du cinéaste laisse la place à celui du chorégraphe. Xavier Le Roy met en scène *Mouvements für Lachenmann* en 2005, la première a lieu le 18 novembre. Trois ans après, dans le cadre du festival de Montpellier Danse, il crée *More mouvements für Lachenmann*¹¹⁸. Dans cette œuvre, le chorégraphe poursuit ses recherches sur les liens possibles entre chorégraphie et musique et interroge la synchronisation des mouvements des musiciens et du son qu'ils produisent avec leurs instruments. Il approfondit son travail autour de la musique de Lachenmann, compositeur dont l'œuvre est paradigmatique, pour ne pas dire exemplaire, de la réflexion des compositeurs contemporains sur le corps et le geste musicien. Peter Szendy écrit ainsi :

Le compositeur Helmut Lachenmann, au moins depuis les années 70, a en effet entrepris une déconstruction des organisations musicales qui fait de chacune de ses œuvres le théâtre d'une micropolitique des corps. [...] Avec des œuvres comme *Pression* (1970, pour violoncelle seul), ou *Guero* (1970, pour piano dont les touches et les chevilles sont frottées et râclées [...]) Lachenmann a cherché à saisir le son instrumental « comme signe de sa production », de son « aspect énergétique ». Dans un entretien qu'il m'avait accordé en 1993, le compositeur précisait :

¹¹⁸ Xavier Le Roy, *More mouvements für Lachenmann*, 2008.

« Cet aspect énergétique n'est pas nouveau, mais dans la musique classique, il avait une fonction plus ou moins articulatoire (la harpe chez Mahler comme timbale déformée, les cuivres chez Bruckner comme un poumon surhumain, le pizzicato aigu des violons dans l'ouverture du Roi Lear de Berlioz, que Richard Strauss comparait à une artère qui aurait éclaté dans la tête du souverain)... Je l'ai placé au centre de ma conception musicale... Le son n'était alors plus compris comme un élément à varier sous l'aspect de l'intervalle, de l'harmonie, du rythme, du timbre, etc., mais avant tout comme le résultat de l'application d'une force mécanique sous des conditions physiques qui sont contrôlables et variables par la composition : le son du violon compris et réglé comme résultat d'une friction caractéristique entre deux objets caractéristiques, comme une version particulière parmi d'autres modes de friction et d'autres objets qui, jusqu'alors, n'appartenaient pas à la pratique philharmonique. »¹¹⁹

Xavier Le Roy propose une œuvre tripartite, l'une des trois pièces qui la constitue est pour quatuor à cordes, c'est donc sur cette dernière que nous nous pencherons en détail. L'idée centrale de l'œuvre est de scinder la perception auditive et la perception visuelle, ce qui engendre une mise à distance de l'acte et de l'effet. Ce qui est joué n'est pas toujours ce qui est vu et inversement... L'écoute et le regard ne fonctionnent plus de pair ; l'expérience est saisissante.

❖ *Pression pour un violoncelle*¹²⁰ (9 minutes)

Dans ce solo, Andreas Lindenbaum caresse, frotte les cordes, l'archet, émet des glissandos, des trémolos rapides, des petites variations sur le pizzicato. La lumière baisse progressivement. Le musicien accélère alors son jeu dans son image finissante. Dans ce tableau nocturne et opaque, le son prend le relai de l'image et déborde en bruits d'avion ou de moto en rase campagne.¹²¹

❖ *Salut für Caudwell, musique pour deux guitares*¹²² (25 minutes)

Extensible avec Xavier Le Roy, *Salut für Caudwell* devient une pièce pour quatre musiciens¹²³, deux placés hors champ derrière deux paravents noirs jouant la partition sonore et deux autres placés sur le devant de la scène effectuant les gestes de la partition. Xavier Le Roy confisque au musicien son instrument. Ce projet extravagant d'extraction du geste à sa musique soumet le spectateur à un dispositif scénique schizophrénique, nécessitant le redoublement de personnalités cachées derrière des paravents. Cette pantomime permet au spectateur d'être attentif davantage au mouvement qu'au son et de dissocier l'écoute du regard. Elle interroge

¹¹⁹ Peter Szendy, *Membres Fantômes*, op. cit., p. 153-154.

¹²⁰ Helmut Lachenmann, *Pression pour un violoncelle*, 1969.

¹²¹ Note de programme du Centquatre (Paris, 19^{ème}) pour *More mouvements für Lachenmann*, le 18 décembre 2008.

¹²² Helmut Lachenmann, *Salut für Caudwell*, musique pour deux guitares, 1977. Il s'agit d'une pièce en hommage à Christopher Caudwell, un écrivain et poète britannique, communiste, abattu en Espagne (1907-1937).

¹²³ Deux duos de guitaristes : Günter Schneider et Barbara Romen, Tom Pauwels et Günther Lebbing.

aussi finement ce qui entre en jeu dans la motricité du musicien. Qu'est-ce qui précède le son, le mouvement, l'intention de bouger ? ¹²⁴

❖ ***Gran Torso, musique pour quatuor à cordes***¹²⁵ (23 minutes)

Huit chaises et huit pupitres sur scène. Arrivent huit musiciens qui se placent en arc de cercle, comme le ferait tout octuor. De gauche à droite : deux guitares, deux violons, un alto, un violoncelle et deux autres guitares, le quatuor est donc encerclé par deux guitaristes de chaque côté et ce sont les quatre musiciens qui étaient mis en scène dans la pièce précédente. Tous exécutent *Gran Torso*, puis s'arrêtent brutalement, brisant ainsi les convenances du concert. La musique s'interrompt, les musiciens regardent le public. Le silence s'installe et la gêne des spectateurs est palpable. Après ce temps de silence et d'immobilité, les musiciens tournent leurs pages et le concert reprend. Ce type d'interruption aura lieu cinq fois. Ce qui surprend au départ devient alors quelque chose d'attendu et ce systématisme finit par faire sens. La cinquième fois, cependant, les membres du quatuor posent leur instrument au sol. Le second violon se met à battre une mesure à quatre temps et s'ouvre alors une nouvelle section. Les guitaristes jouent, mais le quatuor mime. Leurs gestes sont ceux des musiciens mais pas seulement, ils se mettent debout, se rassient... Après une partie plus silencieuse caractérisée par une gestuelle très lente, les guitaristes quittent la scène et le quatuor se retrouve seul. Les musiciens poursuivent alors l'œuvre sans instrument : nous voyons mais n'entendons pas ; nous assistons à une interprétation silencieuse.

Voici une typologie de leurs gestes :

Gestes musicaux : il s'agit des gestes traditionnels du musicien qui sont donc ici mimés.

Gestes techniques : il s'agit de gestes empruntés à l'univers musical mais qui n'appartiennent pas (ou pas spécifiquement) à la gestuelle du quartettiste : la battue rappelle l'univers de la direction d'orchestre, par exemple.

Gestes parasites : il s'agit des gestes de musiciens qu'il faut d'ordinaire éviter, puisqu'ils sont considérés comme nuisibles et néfastes à l'interprétation.

Gestes incongrus : ce sont ces gestes qui n'ont guère de lien avec les gestes du musicien, ils permettent de mettre à distance la gestuelle et sont la plupart du temps source de comique.

Gestes de la tête : nous avons décidé de regrouper tous les mouvements de la tête, ils ne sont ni spécifiquement musicaux ni complètement indéterminés : regards, orientation de la tête, expressions des visages.

¹²⁴ *Eodem loco*.

¹²⁵ Helmut Lachenmann, *Gran Torso*, musique pour quatuor à cordes, 1971-1988.

Types de gestes	Gestes 'musicaux'	Gestes techniques	Gestes parasites	Gestes incongrus	Gestes de la tête
Exemples	<ul style="list-style-type: none"> - Glissades - Faire rebondir son bras sur l'autre comme s'il s'agissait d'un archet 	<ul style="list-style-type: none"> - Tourne de page - Battue de mesure à 4 temps / en alternant 3 et 4 temps 	<ul style="list-style-type: none"> - Glissements des pieds sur le sol - Main sur les genoux - Ouvrir la bouche - Redressement soudain 	<ul style="list-style-type: none"> - Grattement de mollet - Se mettre debout et de rassoir - Balancement incongru de la tête - Moulinets avec les bras - Danse et déhanchement en position debout 	<ul style="list-style-type: none"> - Mouvements de la tête - Regards en direction d'un des membres du quatuor - Regards tournés vers l'extérieur

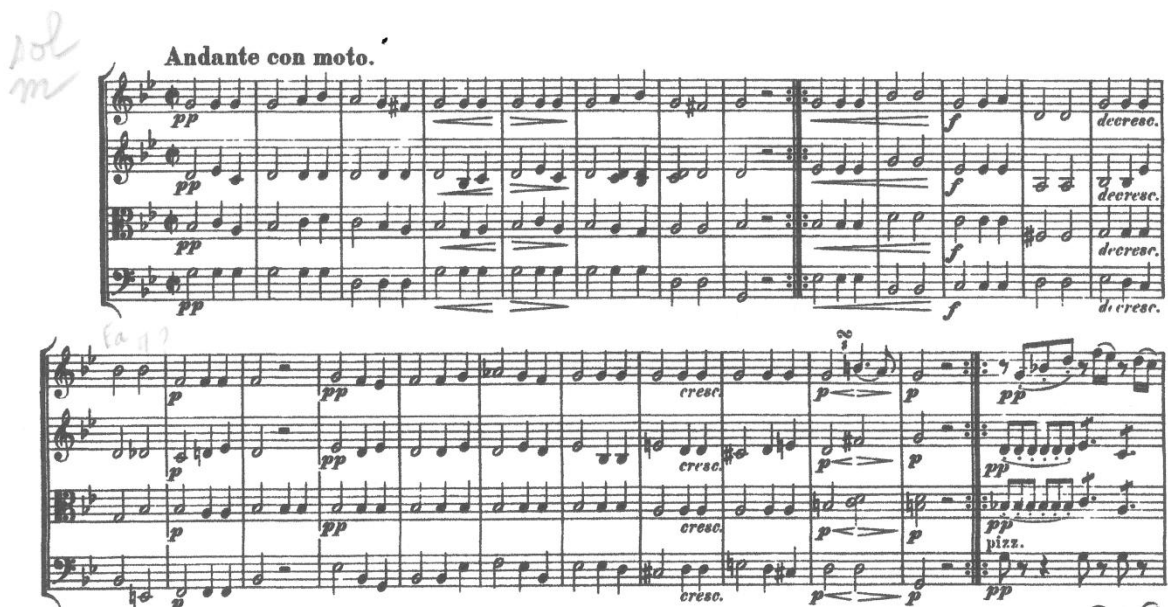
Cette pièce déconstruit le concert et découple sons et mouvements. Il s'agit bien d'une fracture, d'un éclatement iconoclaste qui permet une réflexion autour des notions de gestes, de sons et de mouvements mais pas seulement. Xavier Le Roy interroge aussi les notions d'événement, de silence, d'action et d'immobilité. Avec humour, il nous donne à penser la relation entre le vu et l'entendu : bras qui moulinent dans le vide, désynchronisations, déconnexions son-geste très nettes et intégrations de gestes qu'on ne trouve pas dans un concert : grattement de tête, de mollet qui permettent de désacraliser ce qui se joue dans l'interprétation musicale. Il questionne le corps produisant la musique : écouter ou ne pas écouter, (alternance d'événements sonores et de silence), voir ou ne pas voir (alternance d'actions et d'immobilité).

Ces quelques lignes nous fournissent un premier niveau d'étude de l'œuvre, passons maintenant de la description à l'analyse. Quels éléments propres au quatuor nous donne-t-elle à penser ? Il ne s'agit pas d'une simple stylisation des gestes musiciens, d'ailleurs si ça avait été le cas, Xavier Le Roy aurait pu mettre en scène des danseurs, il n'aurait pas eu besoin de musiciens... Dans *More movements für Lachenmann* ce sont bien des musiciens, danseurs pour l'occasion -et dans l'extrait étudié, privés de leur instrument- et non des danseurs *mimant* des musiciens, *jouant* au musicien. Ils nous donnent à voir un large éventail de gestes, plus ou moins éloignés des gestes traditionnels des quartettistes, créant ainsi une forme de nuancier gestuel : frapper, faire glisser, taper, tapoter, faire rebondir, caresser, effleurer, saisir, couvrir, gratter... Leurs mouvements sont globalement percussifs. Mais c'est bien la question de la synchronisation et de la désynchronisation qui est au cœur de cet extrait. Toutes les combinaisons possibles du quatuor sont ici présentées : synchronisation parfaite des quatre musiciens, décalages successifs, synchronisation de trois musiciens, synchronisation de deux musiciens, synchronisation par paire (deux et deux, deux contre deux), gestes très différents

des quatre musiciens, gestes assez différents, gestes semblables, variation autour d'un même geste... Toutes ces possibilités sont également variées grâce au rythme de l'exécution, certains passages sont très lents, d'autres sont plus rapides ; des phénomènes d'accélération ou de ralenti sont également visibles. C'est donc toute la dynamique dialogique du quatuor qui est recrée ici mais avec une gestuelle qui impose une mise à distance fondée sur trois principes :

- a) des musiciens sans instrument,
- b) des mouvements sans musique,
- c) des gestes qui disent la musique mais ne la miment pas.

Deux œuvres, deux univers, deux artistes, deux formes d'expression artistiques mais un même objet : le quatuor, pourquoi ? Au moment où Godard forge une esthétique de la fragmentation, pourquoi choisit-il comme matière sonore les quatuors de Beethoven et comme matière visuelle (entre autres) le quatuor Prat ? Pourquoi *More movements für Lachenmann*, œuvre qui interroge la synchronisation image/son, se termine-t-elle par un quatuor sur scène sans instrument ? Nous postulons que ce n'est pas une simple coïncidence. Le quatuor est un lieu privilégié de la synchronisation instrumentale parce qu'il est matière homogène : quatre instruments de même famille, nécessitant le même type de technique et induisant ainsi les mêmes catégories de geste. Lorsque la musique impose l'homorythmie, l'illusion visuelle est saisissante : les quatre gestes se fondent en un comme si une tierce personne surplombant l'ensemble tirait quatre fils et contrôlait le tout d'une main de maître à l'image d'un virtuose de la marionnette. Il est en effet difficile de faire un choix parmi toutes ces pages homorythmiques, souvent intenses et dramatiques, où le quatuor est osmose et fusion, citons ici l'illustre début de l'Andante du 14ème quatuor de Schubert, *La jeune fille et la mort* :



Lřosmose se voit sur la partition. On constate, en effet, lorsque lřon examine ces deux systřmes que la fusion et la synchronisation sont ęcrites. Il y a donc, ę un premier niveau, une forme de *graphie* de la synchronisation. Et en concert, ę un autre niveau donc, le quatuor cręe ce phęnomřne visuel de maniřre plus vive que toute autre formation. Le trio avec piano, par exemple, dęsynchronise de fait lřensemble de par son hętęrogęnęitę (Les gestes du pianiste sont diffęrents de ceux des autres musiciens). Le duo pour deux męmes instruments impressionne moins parce que la synchronisation ę deux semble plus facile quř ę quatre. Et lřorchestre, quant ę lui, pourtant lieu de toutes les prouesses de ce genre, nřen reste pas moins la ręunion de toutes les familles dřinstruments, et donc, de toutes les catęgories possibles de gestes musiciens. Concluons sur une remarque dřordre męthodologique. Nous avons constatę, gręce ę ce travail, que lřanalyse du corps et lřanalyse du geste impliquent deux points de vue diffęrents. Etudier le corps musicien, cřest penser notamment ses transformations internes, dans une sorte de *poiętique corporelle*. Etudier le geste implique une posture esthętique qui impose que nous nous mettions dans la position du spectateur-auditeur. Ces quelques pages ont donc tracę ce virage du poiętique ę lřesthętique. Approfondissons maintenant ce point de vue.

CHAPITRE 4. RADICALISATION DU GESTE MUSICIEN

Franchissons un pas de plus en tentant de radicaliser les gestes des quartettistes de trois manières : en les figeant spatialement et graphiquement, en intégrant avec humour les pré-gestes aux gestes proprement musicaux, et enfin, en s'en amusant.

1. LE GESTE FIXÉ PARADOXALEMENT NON FIGÉ

Le geste était jusqu'ici *présenté* esthétiquement, il est, dans cette étude, *représenté*. Max Oppenheimer (Vienne, 1885-New-York, 1954), fils de l'écrivain Ludwig Oppenheimer, peintre viennois expressionniste, disciple de Kokoschka et ami d'Egon Schiele, a peint beaucoup de portraits d'écrivains et de musiciens célèbres. Il appartenait au cercle d'Egon Schiele et d'Albert Paris Gütersloh et connaissait personnellement les Mahler, ainsi que Berg, Webern, Schönberg :

Chez les Mahler des peintres, des sculpteurs et des architectes se mêlaient tout naturellement aux amis musiciens de compositeur. C'est peut-être là que Schönberg, resté à l'écart de l'actualité artistique, a rencontré des peintres pour la première fois. Alban Berg, qui fréquentait assidûment le petit monde des cafés, renforça ces liens, quand, en 1905, il rejoignit Kraus Loos, Klimt et Max Oppenheimer (dit Mopp) à la table attitrée (Stammtisch) de Peter Altenberg dans le restaurant Münchener-Löwenbräu.¹²⁶

Oppenheimer peignit ainsi Schönberg en 1909 et Webern en 1910. Ses influences cubistes et futuristes font de lui un peintre original au sein de ce petit cercle d'artistes et d'intellectuels viennois. Parmi ses sujets de prédilection : les quartettistes. Ces tableaux *représentant* des quatuors forment un ensemble plus ou moins homogène, qui révèle la fascination du peintre pour cette formation. Ils sont autant de variations autour de ce thème et de réponses à une même question : comment donner l'illusion de ce geste si spécifique ?

¹²⁶ In *Vienne, Apocalypse Joyeuse 1880-1938*, dir. Jean Clair, Paris, Ed. Centre George Pompidou, 1986, p. 446.

Oppenheimer s'intéresse en effet de près à la représentation du mouvement :

Oppenheimer s'intéresse avant tout au futurisme et à ses tentatives pour rendre perceptibles les processus dynamiques et le mouvement. En représentant à plusieurs reprises des musiciens en train de jouer, il transpose cette dynamique dans un thème bien viennois.¹²⁷

Le thème du quatuor est en effet fondamentalement viennois et la démarche d'Oppenheimer est à situer dans une époque où Vienne connaît un bouillonnement culturel et intellectuel extraordinaire. Les artistes cherchent à décloisonner les arts, les pratiques et les disciplines, il n'est donc pas étonnant que ce peintre peigne des compositeurs et des musiciens. On remarque deux archétypes musicaux chez Oppenheimer : l'orchestre titanesque de Mahler et les quatuors célèbres de l'époque.



Max Oppenheimer, *Gustav Mahler dirigiert die Wiener Philharmoniker*

Ces deux « modèles » apparaissent donc, au premier abord, aux antipodes l'un de l'autre ; l'orchestre est fusion des timbres, puissance sonore, masse, énergie explosive, là où le quatuor serait intimité, homogénéité et lisibilité. Mais ce ne sont pas ces aspects du quatuor qui intéressent le peintre ; l'accent est mis sur l'énergie et la tension des corps. De ce point de vue, ces tableaux sont fondamentalement expressionnistes. Les corps sont déformés au nom de l'expressivité, l'accent est mis sur l'impulsion et l'intensité, d'où un certain nombre de traits brisés et d'effets tranchés. Le dessin est malgré tout moins tortueux que celui d'un Kokoschka, les figures, moins faméliques et moroses que celles d'Egon Schiele. C'est que le sujet même implique une forme d'harmonie et de fusion positive, incompatible avec ce qui fait parfois la spécificité de ce courant : dénonciation sociale, agressivité du trait au nom

¹²⁷ In *Vienne et architecture*, dir. Rolf Toman, Ed. Könemann, 1999, p. 385.

d'une insoumission à la sage représentation, expressions de névroses individuelles et collectives. Pour dire les choses autrement, ces tableaux révèlent un expressionnisme *esthétique*, dans son traitement de la couleur, hérité de van Gogh, dans sa manière de concevoir les formes et les lignes : goût des compositions dramatiques, des formes anguleuses, des arrêtes saillantes, des lignes brisées, des effets de turbulences, des visages expressifs, mais pas un expressionnisme *idéologique*.

Dans son article « les mains qui parlent », Itzhak Goldberg démontre que l'expressionnisme a fait des mains des « actants plastiques », Oppenheimer semble avoir retenu la leçon de ses prédécesseurs. Jusqu'alors extrémités d'un corps pensé comme un tout cohérent, donc avant tout élément d'une posture, les mains deviennent, chez les expressionnistes, des éléments autonomes sur la scène de la peinture. Ce phénomène est souvent mis en parallèle avec le « dégoût des mots » ambiant et la naissance de la psychanalyse :

Il n'y a que le corps avec sa « gestualité pure » et son « langage silencieux » qui peut offrir une expression authentique.¹²⁸

Les mains deviennent alors la traduction des pensées et des pulsions profondes, en elles, adviennent une vérité. Chez Kokoschka, « artiste du scalpel », le visage et les mains sont ainsi les pôles de l'expressivité :

Chez Oskar Kokoschka, le corps est moins recroquevillé, moins déformé ou moins soumis à l'action d'une vrille que celui de Schiele. Ce sont les mains qui exécutent des gestes étranges, deviennent la particularité de chaque modèle, la traduction la plus remarquable de l'état psychique présumé de la personne représentée.¹²⁹

Les mains expressionnistes sont donc décharnées, osseuses, noueuses, crispées, désarticulées, disproportionnées, tendues, tentaculaires, étrangères au corps, déformées, monstrueuses et parfois même, chez Schiele, amputées. Elles deviennent autonomes, isolées du corps, projetées au premier plan, elles sont cet *autre* qu'on ne contrôle pas : « les mains surgissent souvent sur un fond noir comme des êtres autonomes et attirent toute l'attention du spectateur ». ¹³⁰ Il faut encore préciser que Kokoschka peignait avec les doigts de la main droite, sans *outil* ; l'acte de peindre ne tolère plus ni *medium*, ni intermédiaire :

¹²⁸ Itzhak Goldberg, « Les mains qui parlent » dans le Catalogue de l'exposition *Vienne 1900*, Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka (Grand Palais, du 3 octobre 2005 au 23 janvier 2006), Paris, Ed. de la réunion des musées nationaux, 2005, p. 75.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 76.

¹³⁰ *Eodem loco*.

Interrogé à ce sujet, l'artiste répond : « Ecoutez, le chemin du cerveau, qui descend vers le bras et par la suite vers le pinceau est trop long. Si j'avais pu, je peindrais avec le nez. »

Tout laisse à penser que le fait de se passer du pinceau lui permet une liberté gestuelle accrue mais surtout donne à la main non pas le rôle d'un « outil » manuel, mais celui de l'organe qui traduit directement les pulsions du cerveau, de canal qui transmet l'activité créatrice vers la surface de la toile, de sismographe qui enregistre de la façon la plus fidèle toute tension.¹³¹

Il est évident que ce type de réflexion a nourri le travail d'Oppenheimer, la problématique de la main créatrice est aisément transposable dans l'univers de la musique, tout particulièrement, dans le cadre de l'exécution musicale. Nous proposons une étude comparative de trois œuvres d'Oppenheimer¹³².

Elle révélera ce que disent ces mains quartettistes, fixées par la peinture, dans le geste :

1.

2.

3.



Les mains, les partitions, les instruments

Dans la première œuvre, la composition est centrée sur les mains. Très expressionnistes, elles apparaissent crochues, longues et maigres. Si le cœur du tableau, légèrement décentré vers la gauche, est un bloc compact de partitions volantes et froissées, la périphérie est synonyme d'un amas de membres entrelacés : des mains se croisent... On ne distingue pas quatre corps quartettistes, on ne voit même pas huit bras, Oppenheimer fait disparaître les individus pour mieux faire surgir huit mains. La dialectique du vide et du plein, du fini et du non-fini, qui permet au peintre de laisser des espaces disponibles au texte (titre, date... Il s'agit avant tout d'une affiche pour un salon) renforce cette impression de surgissement. La quaternité du sujet est reportée dans le traitement des couleurs ; chacune des quatre teintes représente un élément

¹³¹ *Ibidem*, p. 79.

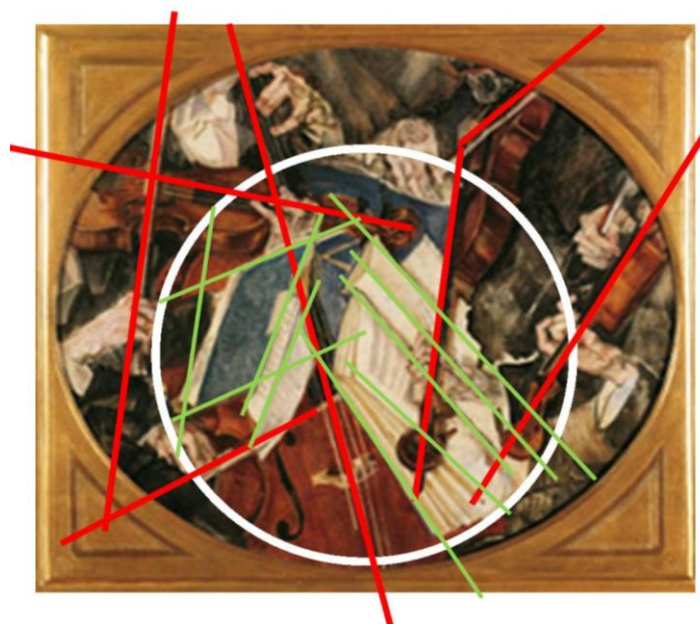
¹³² Voir, pour cette analyse, le tableau présenté en annexe : annexe 13, p. 391.

spécifique : le brun pour les instruments, le blanc pour les partitions, le gris pour les bras et le beige légèrement teinté de jaune pour les mains. Ce traitement de la couleur semble être une condition à la lisibilité du tableau. Une telle répartition chromatique donne en effet au peintre la possibilité de construire un réseau de lignes complexe et très dense. La position du violoncelliste est intéressante, la main gauche semble réaliser une double extension, ce qui n'est guère conventionnel. Il est en effet possible d'aller chercher une note un demi-ton plus bas par une extension de l'index vers le haut du manche, ou d'atteindre une note un demi-ton plus haut par une extension entre le majeur et l'index, mais la plupart des violoncellistes ne s'aventurent pas à effectuer des extensions avec l'auriculaire, doigt par nature trop faible. Deux hypothèses peuvent donc être formulées :

- Soit le violoncelliste possédait une morphologie qui lui permettait d'avoir des doigtés propres (c'est le cas de nombreux virtuoses), la position n'est donc pas académique mais il s'agit d'une licence assumée, au nom d'un phrasé ou d'une conduite de phrase, la posture permet alors d'optimiser le mouvement.
- Soit il s'agit d'une déformation de la réalité, voulue par le peintre, au nom d'une plus grande expression. Une extension est en effet un doigté intéressant pour un peintre expressionniste puisqu'il permet la représentation d'une tension musculaire ; Oppenheimer a peut-être voulu multiplier les sources de tension. Cette seconde hypothèse semble plus probable.



Dans le second tableau, certains éléments de construction sont semblables. Impossible de deviner qu'il s'agit du quatuor Klingler, on ne voit, là aussi, que des mains. Toutefois l'ensemble apparaît plus classique, comme assagi. Il est plus facile de distinguer à qui appartiennent les mains parce que les croisements sont moins systématiques. Les partitions ne sont plus aussi volantes, elles acquièrent une certaine densité, notamment grâce à une couverture solide, d'un bleu vif ; le haut de la main gauche du premier violon est ainsi quasiment caché. Pourtant, les portées sont moins lisibles, le blanc lumineux de ces pages illumine la toile. Les mains, moins expressionnistes, s'articulent plus harmonieusement au reste du tableau. Elles sont d'un beige rosé, très proche de certaines teintes de blanc (partitions, col de la chemise du violoncelliste). Toutefois, les doigts sont toujours aussi tendus et crispés. Tout est prétexte à la tension musculaire : double-extension encore, index droit prêt à effectuer un pizzicato tout en tenant l'archet, doigts en l'air au-dessus des cordes... Si le côté gauche du tableau est presque identique à l'affiche précédemment analysée, le côté droit, lui, est très différent ; moins enchevêtré et plus lisible. Les deux instruments ne se chevauchent plus, ils dessinent quasiment deux lignes parallèles. Les deux volutes, dirigées vers le bas, à la hauteur du chevalet du violoncelle, font ainsi glisser le point d'équilibre du tableau vers le bas. La forme ovale de la toile et le cadrage serré accentuent l'impression de resserrement, le tableau compresse l'espace du jeu des quartettistes, condense l'énergie du mouvement, toutefois, l'ensemble est plus lumineux et moins tortueux.















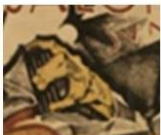












La troisième œuvre est peinte sept ans plus tard, la construction du tableau est très différente, puisque l'espace s'élargit : le quatuor est peint en pied. Si les deux premiers étaient des études de mains quartettistes, celui-ci est un véritable portait. On sait quels individus agitent les doigts, quels musiciens sont en train d'exécuter l'œuvre. Malgré l'effet de ton sur ton, les quatre visages sont très expressifs. De gauche à droite : Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruzitska et Friedrich Buxbaum ; les membres du quatuor Rosé¹³³ semblent concentrés : visages fermés, dirigés sur la partition et sourcils froncés. L'effort de concentration semble même avoir allongé les quatre visages. La position des instrumentistes n'est pas la même que celle du quatuor Klingler, il s'agit d'une position plus conventionnelle, dite « à la viennoise » : violon 1, violon 2, violoncelle, alto. Les instruments se chevauchent, mais deux à deux : les violons se rencontrent à leurs extrémités, et l'alto, de biais, rejoint le bas de la touche du violoncelle. Le cœur de la toile reste les partitions, toujours aussi proches, mais les portées ne sont pas visibles. Il s'agit d'une surface blanche, qui, par irradiation, illumine les visages et forme une sorte de noyau dur à partir duquel est pensé le camaïeu chromatique : du vert bouteille ou gris rosé en passant par le noir. Les instruments apportent du contraste à l'ensemble, le brun choisi est beaucoup plus clair que dans les deux précédents tableaux. Même si les musiciens sont très proches les uns des autres, il n'est plus question d'enchevêtrement de membres tortueux. Le bas du violoncelle semble se glisser entre les jambes des musiciens, ce qui crée, juste en dessous des partitions, un second point de convergences des lignes de fuites. Les lignes qui s'entrechoquent ont, elles, été placées en bas du tableau ; ce sont les pieds des pupitres, dont la structure pyramidale fait écho au losange formé par les partitions et aux jambes des musiciens. La manière de peindre est différente, si les visages, les doigts et certaines parties des instruments sont dessinés dans le détail, les costumes, le fond et les partitions sont brossés puis estompés pour rendre compte du volume, des plis et de la profondeur. Les chaises ne sont, elles, que suggérées. Le jeu de facettes né du camaïeu permet une esthétique du morcellement, qui peut, par endroits, évoquer certaines œuvres cubistes.

¹³³ Illustre quatuor viennois fondé en 1882 par Arnold Rosé, premier violon du Philharmonique de Vienne et beau-frère de Gustav Mahler. Cet ensemble a perduré jusqu'en 1938. Il se voulait l'héritier du quatuor Hellmesberger (1849-1901), son répertoire était très large ; Haydn, Mozart et Beethoven, bien sûr, mais ils créèrent aussi des œuvres de leur temps, de Brahms et de Schönberg notamment.



Ces analyses plastiques mettent en évidence deux systèmes de lignes complémentaires : le principal (en rouge) suit les lignes des instruments. Ces lignes, en se croisant, ouvrent la composition vers l'extérieur et créent ainsi l'énergie souhaitée par l'artiste. Le secondaire (en vert) s'organise selon des lignes parallèles (lignes des partitions) qui, réunies au cœur des tableaux, dessinent des motifs en chevron et donnent de l'assise à l'ensemble. Elles construisent là où les autres visent à déconstruire. De ces deux systèmes antagonistes naît la dynamique d'ensemble. Les trois tableaux, de ce point de vue, sont très semblables, ils sont des variations autour de cette même organisation.

Etude comparée des mains dans les trois œuvres analysées

			
Violon 1 MAIN DROITE			
Violon 1 MAIN GAUCHE			
Violoncelle MAIN DROITE			
Violoncelle MAIN GAUCHE			
Alto MAIN DROITE			
Alto MAIN GAUCHE			
Violon 2 MAIN DROITE			Main droite cachée par la main gauche du violon 1
Violon 2 MAIN GAUCHE			Main gauche cachée par la partition

Ainsi, Oppenheimer parvient à représenter le geste des quartettistes en condensant l'espace et resserrant ses membres. Les corps sont serrés, les instruments et les mains se croisent, comme si le quatuor donnait naissance, lors de l'exécution d'une œuvre, à une machine quadricéphale à huit mains. Si la première œuvre est très expressionniste et vise à désarticuler les mains des bras pour un phénomène visuel saisissant, les autres sont plus classiques dans leur composition ; les mains ont repris leur place au cœur-même de la toile. Les camaïeux et le travail chromatique tout en nuances sont indéniablement au service du mouvement, pensé comme un instant de crispations : doigts en extension, doigts tendus au-dessus des cordes... Ces derniers sont même volontairement allongés dans la première œuvre pour accentuer les articulations osseuses et la tension musculaire. Dans la dernière œuvre, les regards absorbés et les sourcils froncés, contribuent également à créer une tension. Les mains sont des membres travailleurs, des éléments corporels altérés, usés, soumis aux contraintes d'un art exigeant et éprouvant. Le geste quartettiste est donc perçu comme un geste d'union de quatre forces centrifuges, qui fusionnent pour donner vie à une œuvre, toujours au centre du tableau. L'aspect individuel et singulier est négligé (dans les deux premières œuvres, on ne sait pas à qui sont ces mains..) au nom d'une énergie commune si forte qu'elle fait tournoyer les partitions et décoiffe Paul Fischer. Le mouvement se *voit*, l'énergie est palpable ; avec des doigts ainsi tendus, on s'attend presque à les entendre, l'instant suivant, taper sur la touche avec force et ferveur. Les quatuors *représentés* ici sont des archétypes de l'énergie créatrice, le geste quartettiste est donc spécifique parce qu'emblématique d'un rapport à l'œuvre (toujours au cœur des toiles) et d'un rapport à l'instrument qui fascine, il pousse le mouvement collectif à l'exacerbation : il est fusion. Notons pour conclure que la dernière œuvre peut être pensée comme une passerelle entre les deux univers de l'œuvre du peintre : tout à la fois une étude sur le mouvement et un portrait. On retrouve en effet bien des caractéristiques plastiques fréquemment employées par le peintre pour ce genre : camaïeux de gris, épaisseur de la matière pour créer le flou du fond, forte expressivité des visages, plutôt allongés ; travail sur la crispation des mains, notamment.

La comparaison avec le célèbre portrait de Webern illustre ce point de manière évidente :



Webern, peint par Oppenheimer en 1910

2. ANALYSE DES GESTES PRÉPARATOIRES :

Nous avons déjà mentionné dans notre première partie l'œuvre étonnante de Reicha qui s'intitule *Ouverture générale pour les séances des quatuors ou Vérification de l'accord des instruments à cordes, exécutée par deux violons, alto et violoncelle* et qui date de 1816. Nous postulons qu'elle donne également à penser certaines spécificités du geste musicien.

Reicha¹³⁴ écrit cette pièce pour fournir aux quartettistes amateurs de l'époque quelques exercices d'échauffement avant leur séance de travail dans un cadre privé. Elle peut cependant être vue comme une véritable réflexion sur les pratiques quartettistes, preuve d'une installation profonde et d'une stabilité du genre, synonymes de cristallisations, c'est en tout cas sous cet angle que nous l'avions précédemment analysée. Elle stylise, également, les gestes traditionnels du quatuor : (a) l'accord individuel de chaque instrument par les musiciens, (b) la gestion de l'éclairage, (c) l'échauffement et (d) le jeu collectif, pensé comme l'aboutissement de toutes ces étapes.

Les indications sont précises, nous pouvons lire notamment : « Allumez vos bougies durant ces pauses » et « accordez votre instrument ». Reicha écrit ces indications au-dessus de chacune des portées, au moment où l'instrument fait son entrée.

¹³⁴ Antonin Reicha (1770-1836), musicien tchèque né à Prague, composa de nombreux quatuors, dont l'*Ouverture générale pour les séances en quatuors ou Vérification de l'accord des instruments à cordes, exécutée par deux violons, alto et violoncelle*. Voir répertoire. Les extraits de la partition placés dans cette partie sont des reproductions du manuscrit de Reicha [BNF Ms. 12035] que Christophe Coin a accepté de nous prêter.

Ouverture générale
pour les Séances des
Quatuors. F

Par Ant. Reicha
Paris 1816.

Accordez votre instrument.
1^{re} Violon
2^e Violon
Allegro non troppo
Alto
Basse

8

18
Allumez vos bougies durant ces pauses.
accordez votre instrument.

28
Proterve.

pour la justification de l'accord

Nous voudrions, puisque nous sommes dans une partie d'esthétique musicale, étudier une interprétation de cette œuvre, celle du quatuor Mosaïques¹³⁵. Le concert eut lieu le samedi 14 juin 2014, au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, dans le cadre du Festival Palazzetto Bru Zane (2^{ème} édition). L'œuvre, ainsi exécutée, acquiert certaines propriétés esthétiques nouvelles : les musiciens sont excellents, ils sont professionnels et se sont échauffés en coulisse. Il ne s'agit donc plus du tout d'un exercice pour amateurs. L'exécution est publique, dans une salle à l'italienne, l'espace est donc, lui aussi, différent de celui qu'imaginait Reicha lors de la composition. Nous sommes passés d'un petit salon à l'atmosphère rassurante et intimiste à celle d'une salle pleine de charme (son aspect désuet et décadent est cultivé avec goût), très haute, quoique de petites dimensions, à l'acoustique très particulière, idéale pour le quatuor. Ainsi, ce qui est prescrit par la partition acquiert une théâtralité nouvelle. Dès lors, les gestes effectués acquièrent une nouvelle dimension. La première partie de la pièce, le prélude, en faisant entendre ce qui ne devrait pas être entendu en concert, souligne esthétiquement des gestes, qui perdent, dès lors, leur banalité.

Quatre entrées remarquées

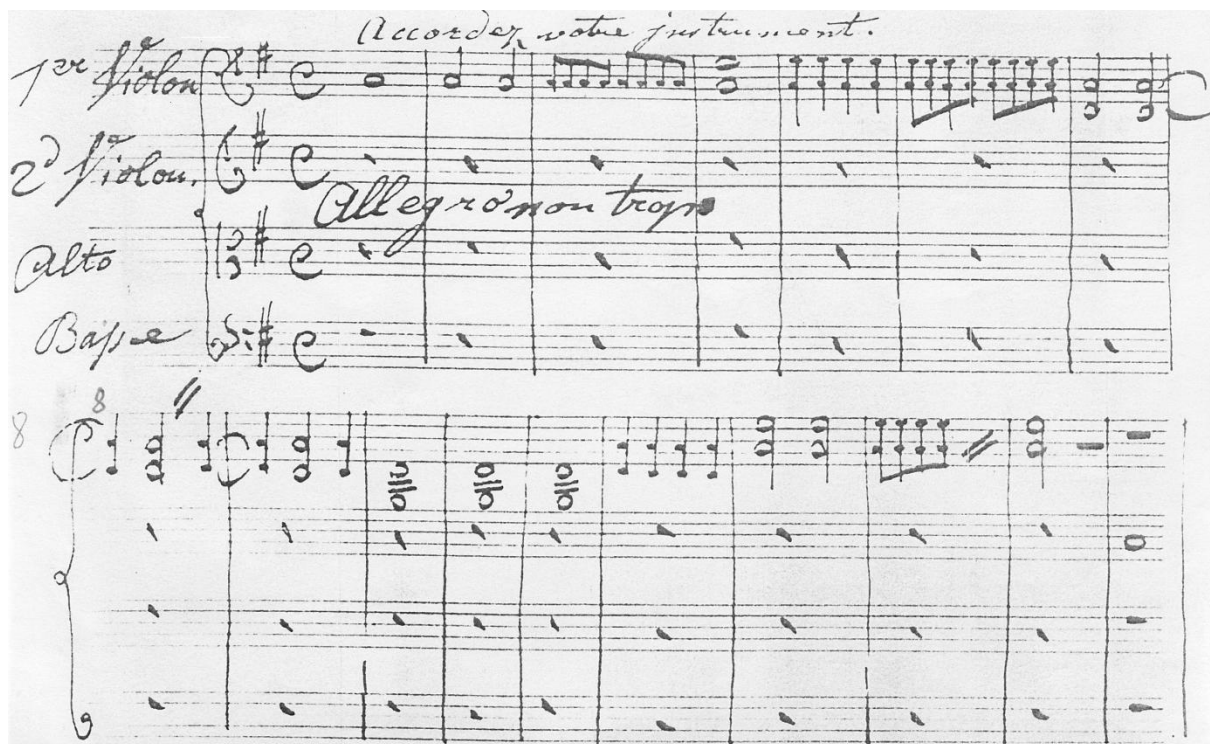
Les instrumentistes arrivent *sur scène* un à un, comme des acteurs, comme des acteurs jouant aux musiciens. Ces arrivées théâtralisées ne sont pas prescrites par la partition, c'est un choix d'interprétation du quatuor Mosaïques.

Le spectateur-auditeur perçoit alors l'espace scénique du quatuor autrement, son attention est invitée à se porter sur des éléments qui d'ordinaire passent inaperçus : l'installation du violoniste sur sa chaise, la manière dont le violoncelliste tient son violoncelle en marchant...

Un accord esthétisé

L'accord, moment délicat - seuil parce qu'accord des différentes corps, nous l'avons vu - perd ce qui fait son intimité pour gagner en théâtralité. La notation fige ce qui d'ordinaire n'est que réglage technique.

¹³⁵ Musiciens du Quatuor Mosaïques : Erich Höbarth (violon 1) ; Andrea Bischof (violon 2) ; Anita Mitterer (alto) ; Christophe Coin (violoncelle).



Comme nous l'a expliqué Christophe Coin, le premier violon est au début assez libre, toutefois, dès que le second commence à jouer, il faut que les parties s'articulent harmonieusement, quelques réglages sont donc nécessaires.

Fiat Lux !

Les musiciens allument ensuite de petites lampes sur le pupitre (moderne), même si la partition indique des bougies. L'éclairage a été ici étudié par des techniciens dont le travail s'articule autour de deux exigences : la sécurité (pas de bougies susceptibles d'être à l'origine d'un accident ; ils œuvrent sous la responsabilité d'un directeur technique) et le rendu esthétique (il s'agit d'un spectacle de qualité). Ces petites lumières ont ici le même statut ontologique qu'un accessoire de théâtre, elles ne conditionnent pas la visibilité (les musiciens n'en ont nécessairement pas besoin pour voir la partition, ils auraient pu s'éclairer autrement, et les auditeurs ne voient pas les musiciens uniquement grâce à elles...)

Gammes et arpèges

Ce qui se passe généralement en coulisse est ici *montré, présenté*. A la différence d'un prélude, qui n'est pas réductible à sa fonction et peut ainsi être sublime et nécessiter une forme de virtuosité, l'accent est mis ici sur le labeur et l'amateurisme, ce qui, évidemment fait sourire, quand il s'agit du Quatuor Mosaïques : le quatuor joue à être plus mauvais qu'il n'est.

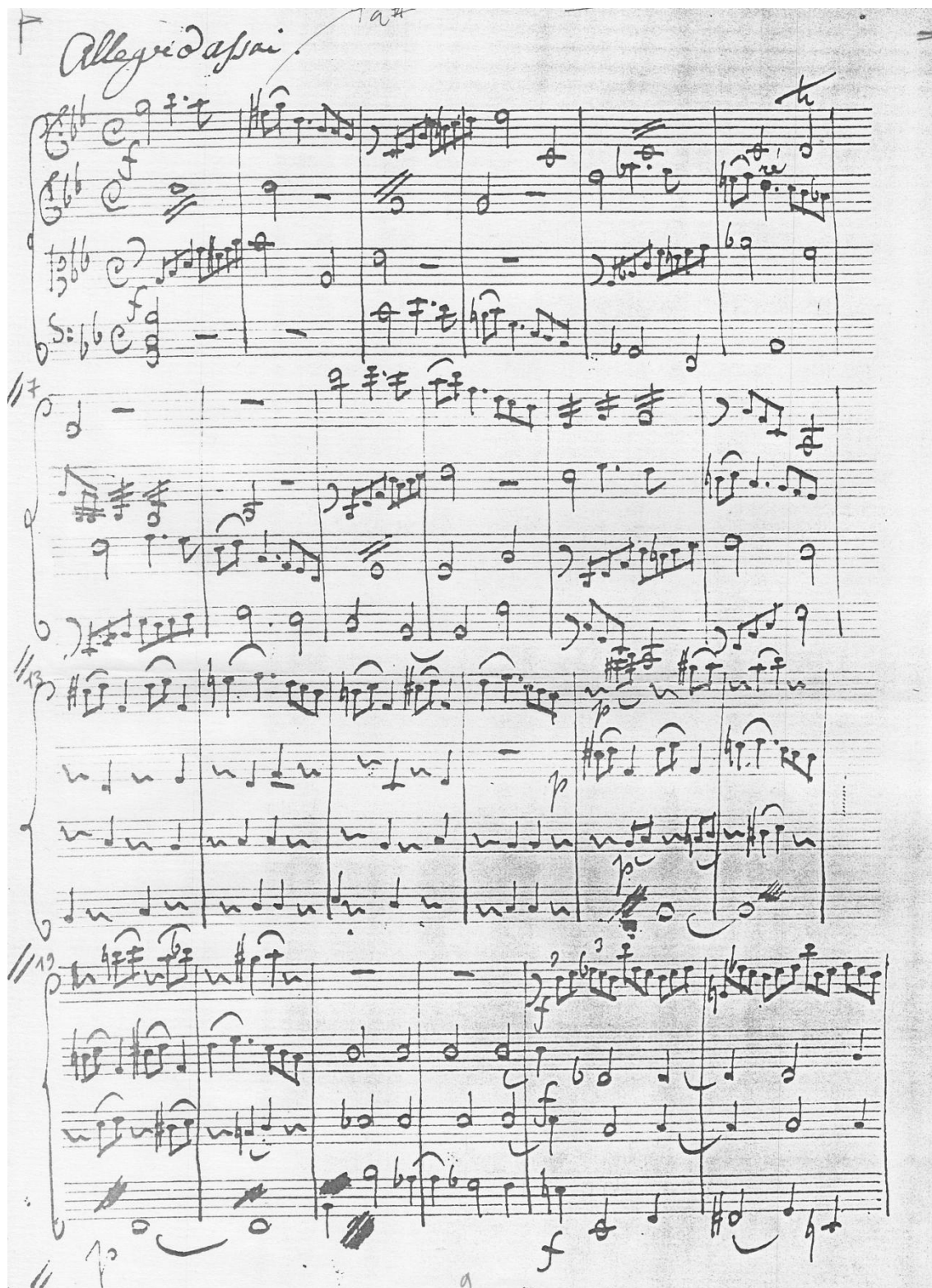
Pour finalement jouer ensemble

L'Andante Siciliano, grâce à ses harmonies simples, permettait initialement de mettre les musiciens amateurs en confiance et de les inviter soigner la justesse de l'ensemble. Ici le caractère didactique fait encore une fois sourire...

A handwritten musical score for a piece titled "Andante Siciliano". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The handwriting is in ink on aged paper. In the upper right corner, the title "Andante Siciliano" is written in cursive. At the bottom center of the page, the number "6" is written. The score appears to be a personal or working manuscript, given the informal handwriting and the presence of some corrections and markings.

L'Allegro assai, plus difficile, représente l'acmé de la pièce :

... les difficultés ne sont plus seulement techniques : en multipliant les imitations sur de petits motifs alternant de manière aléatoire les voix, Reicha engage les musiciens à adapter une écoute attentive de leurs partenaires.¹³⁶



¹³⁶ Programme du concert.

La pièce dessine donc un parcours pédagogique qui s'achève sur ce passage présentant un dialogisme abouti des voix. Les quatre instruments dialoguent avec aisance, à l'image d'une conversation entre amis, de quoi clore cette séance de travail avec élégance et agilité et de quoi, surtout, fournir au Quatuor Mosaïques une très belle transition pour les œuvres qui suivront : le *Second Quatuor en fa mineur* de Louis-Emmanuel Jadin et le *Troisième Quatuor en ré mineur* de Félicien David, deux œuvres emblématiques du quatuor français du XIX^{ème} siècle, des quatuors dits « brillants ».

La visée pratique et didactique de l'œuvre est ici transcendée par une interprétation pleine d'humour. L'œuvre est fortement liée à son contexte socio-esthétique, en l'interprétant 198 ans plus tard, le quatuor Mosaïques se joue des codes et des usages passés ; le contexte actuel se superpose ainsi esthétiquement au contexte de l'œuvre. Les décalages produits (musiciens amateurs vs musiciens professionnels, salon familial vs salle de concert...) permettent de souligner les gestes des quartettistes en intégrant les gestes préliminaires aux gestes musiciens. L'effet est, de ce point de vue-là, comparable à *Gran Torso*. Cette pièce nous invite en effet à nous interroger sur le geste musicien : si le compositeur les impose par l'écriture, l'entrée sur scène et l'accord individuel sont-ils des gestes musiciens ? *Ouverture générale pour les séances des quatuors* de Reicha fait entrer dans l'ensemble des gestes musicaux les gestes préliminaires à la musique. Pour dire les choses autrement, en 1816, Reicha transforme esthétiquement les gestes préliminaires des quartettistes en gestes musicaux.

3. LA GESTUELLE DU QUATUOR ET LE RIRE

Que signifie le rire ? Qu'y-a-t-il au fond de risible ? Que trouverait-on de commun entre une grimace de pitre, un jeu de mots, un quiproquo de vaudeville, une scène de fine comédie ? Quelle distillation nous donnera l'essence, toujours la même, à laquelle tant de produits divers empruntent ou leur indiscrete odeur ou leur parfum délicat ? Les plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours, se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique¹³⁷.

Henri Bergson, *Le rire*

Le quatuor est un ensemble humoristique créé en 1980 constitué de quatre musiciens et chanteurs qui proposent des numéros qui s'enchaînent à un rythme endiablé sur des œuvres musicales très éclectiques : grand répertoire, musique ancienne, chanson française, musiques de film, jazz, variété, country, folk, rock...¹³⁸ Ce groupe est le prolongement de la Confrérie des Fous¹³⁹, il est composé de Jean-Claude Camors (violon, chant et composition), de Laurent Vercambre (violon et chant), de Pierre Ganem (alto et chant) et Jean-Yves Lacombe (violoncelle, contrebasse et chant). La mise en scène de leurs spectacles est signée Alain Sachs. Pourquoi un quatuor pour faire les clowns ? Nous postulons que le choix de cette formation n'est pas anodin. Lors des premiers spectacles, la formation s'appelait « le quatuor burlesque » mais l'épithète s'effaça rapidement. Nommer une formation Le quatuor c'est avant tout un moyen habile de se démarquer des autres quatuors classiques qui portent, eux, systématiquement un nom spécifique¹⁴⁰, le pronom défini permet ainsi de mettre en relief l'écart entre le monde de la musique savante et leur monde si particulier ; entre art du clown et musique, entre pitreries et virtuosité. Bergson, dans *Le Rire*, explique que nous rions toujours avec et contre quelqu'un :

¹³⁷ Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique* [1900], Paris, « Quadrige », PUF, 2012 (14^{ème} édition), p. 1.

¹³⁸ DVD du Quatuor : *Spectacle 1* : Sur la corde rêve, 2004, polyfolies, Sony ; *Spectacle 2* : Corps à cordes, 2008, polyfolies, Sony ; *Spectacle 3* : Danseurs de cordes, création 2011, 2012, polyfolies, Sony.

¹³⁹ « La Confrérie des fous » : Il s'agissait d'un groupe original de folk rock teinté de musique ancienne créé en 1979 par Laurent Vercambre. Les journalistes eurent des difficultés à classer ce groupe atypique, l'un d'eux parla de « Sorte de super groupe plus ou moins folklo-médiévo-rythmico-électrico-quatuor à cordes ». Ces artistes se réfèrent aux fêtes des fous médiévales, fêtes durant lesquelles la folie devenait la norme. Cette formation comprenait au moins 8 artistes parmi lesquels : Gérard Lavigne, Patrick Le Mercier, Jean-François Leroi, Serge Desauvay, Hugues de Courson, Emmanuelle Parrenin, Evelyne Girardon.

En 1980, la formation éclate et Laurent Vercambre accompagné de Pierre Ganem s'attache à la création d'un autre projet : le quatuor.

¹⁴⁰ Sur ce point, voir Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes, op. cit.*

On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho [...] Notre rire est toujours un rire de groupe, [...] (il) cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires.¹⁴¹

Alors face à une performance du Quatuor, de quoi ou de qui rit-on ? Du monde de la musique savante surtout, des professeurs de conservatoire sévères et irritables (la leçon de musique¹⁴²), des rivalités entre les familles d'instruments (le violon amoureux d'un tuba¹⁴³) ou des familles de mélomanes très attachées à certaines traditions (Le concert familial du dimanche après-midi¹⁴⁴). Nous rions donc souvent des habitudes, des règles et des usages du monde de la musique savante réputé, à tort ou à raison, comme étant sévère, dur, rigide, très ordonné et hiérarchisé, règlementé et parfois méprisant à l'égard de ceux qui n'en connaissent pas les règles. Bergson, dans *Le Rire*, met en évidence deux logiques contraires, celle de la vie et celle du rire :

La vie	Le rire
Le souple	Le raide
Le continuellement changeant	Le tout-fait
Le vivant	Le mécanique
L'attention	La distraction
L'activité libre	L'automatisme

Ni juste, ni bon, le rire corrige donc en soulignant, en dénonçant « la raideur qui jure avec la souplesse intérieure de la vie.¹⁴⁵ » Bergson dégage ainsi 11 règles :

1. « Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire. » I, p. 18
2. « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. » I, p. 22-23.
3. « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause. » I, p.39.
4. « Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'être une chose. » I, p. 44.

¹⁴¹ Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 4-5.

¹⁴² La leçon de musique est un des numéros les plus célèbres du Quatuor, il se trouve dans deux spectacles avec quelques petites variations : *Sur la corde rêve* (2004) et *Corps à cordes* (2008).

¹⁴³ Voir le spectacle *Sur la corde rêve*.

¹⁴⁴ Voir le spectacle *Corps à cordes*.

¹⁴⁵ Henri Bergson, *Ibidem*, p. 34.

5. « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui donne insérées l'une dans l'autre l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. » II, p. 53.
6. « Dans une répétition comique de mots, il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment. » II, p. 56.
7. « Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. » (ex : le quiproquo) II, p. 73-74.
8. « On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré. » II, p. 86.
9. « On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. »
Ou encore :
« Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique. » II, p. 87-88.
10. « On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton. » (décalage de registre et niveaux de langues) II, p. 94.
11. « L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves. » III, p. 142.

L'ouvrage est constitué de trois parties qui correspondent aux différents types de comique : le comique de mouvements (1), le comique de situation (2), le comique de mots (3) et le comique de caractère (4). Examinons les spectacles du Quatuor à la lumière de ces catégories.

	Comique de mouvements (gestes)	Comique de situation	Comique de mots	Comique de caractère
Numéros	<p>Chutes</p> <p>Bousculades</p> <p>Danses</p> <p>Sauts</p> <p>Courses poursuites</p> <p>Déplacements avec des palmes (palmes-claquettes)</p> <p>Jonglage avec les violons</p>	<p>Le numéro des Chaises musicales, La transformation des instruments en d'autres objets (le violoncelle devient ainsi une pièce de viande à la broche, un cercueil, un cheval), La substitution des archets (ils jouent avec cintres et peignes), La transformation des archets qui deviennent des ailes de moulin derrière Don Quichotte, les courroies d'une locomotive, des sabres qu'il fait mine d'avaler...</p> <p>L'enchaînement des pièces et des arrangements</p> <p>4 instrumentistes pour un seul instrument</p> <p>L'un joue la main droite, l'autre la main gauche (coordination)</p>	<p>Bruits,</p> <p>Cris d'animaux,</p> <p>Textes des chansons (parodies, chansons humoristiques reprises ou inventées¹⁴⁶, chansons grivoises)</p> <p>Jeux de décalages avec des sous-titres dans l'esprit du karaoké ...</p>	<p>Imitation du professeur tyrannique (La leçon de musique ou la leçon de chant) ,</p> <p>Imitation du maestro, du virtuose ;</p> <p>Mise en scène de la vie de virtuoses et de compositeurs : Farinelli, Paganini et Beethoven,</p> <p>Imitation des membres d'une famille bourgeoise mélomane (concert familial du dimanche après-midi)</p> <p>Préjugé tourné en ridicule : cloisonnement entre les familles d'instruments (c'est un scandale, le violon est amoureux d'un tuba)</p>
Choix d'un numéro type	Les palmes-claquettes	Les chaises musicales	La chanson des quartettistes	La leçon de musique

Un numéro emblématique du comique de mouvements : les palmes Rélaquettes,

Sur la corde rêve :

Le violoncelliste arrive chaussé de palmes sur scène et chasse l'altiste. Sa démarche est hésitante, il tente de se déplacer sans faire de bruits en marchant sur ses talons et finit par coincer une de ses palmes sous un pied de chaise, puis bloque l'autre également. Il parvient à retrouver l'équilibre, tente de faire des rythmes avec ses palmes et s'installe sur sa chaise avec plus ou moins de panache (en rejetant sa queue de pie en arrière pour ne pas la froisser, par exemple). Mais au moment de commencer à jouer, la pique de son violoncelle se plante dans une de ses palmes, puis dans les deux palmes, il est de nouveau immobilisé. Il tente d'appeler les autres qui ne viennent pas à son secours puisqu'il avait chassé l'un d'eux lors de son entrée sur scène. Seul, il finit par parvenir à se libérer, s'installe et met des lunettes noires et blanches avec des taches de vaches. Il chante alors sa chanson favorite « Je suis une vache » mais dans une version plus rock. Puis, la lumière devient bleutée, plus tamisée, une neige de pétales blancs tombe doucement sur lui, il commence alors à chanter « *Stranger in the night* » en s'accompagnant au violoncelle en pizzicati. Les trois autres musiciens entrent alors sur scène pour l'accompagner en jouant de langoureux trémolos. Tout en continuant de jouer et chanter, ils s'adressent à lui : « ça ne va pas ? », « Arrête de pleurer », « Hello »... Changement de rythmique, changement de caractère ; ils chantent « *Singing in the rain* » (accompagnement en pizzicati). Les palmes deviennent alors un accessoire qui fait sens et de véritables claquettes. La chorégraphie se complexifie en devenant plus acrobatique et les airs s'enchaînent plus rapidement (« Je suis un gigolo », chanson aux paroles loufoques sur *Singing in the rain* ...) Le numéro se termine par un french cancan endiablé et un salut original : dos à la scène. Les palmes, tout comme dans d'autres numéros les peignes, les cintres et les instruments incongrus, surprennent parce qu'elles créent de l'hétérogénéité. Leur aspect incongru apporte du relief et déclenche un travail de l'imagination. La cohérence n'apparaît pas immédiatement ; le lien entre le contenu musical et les palmes n'est pas évident : *Singing in the rain* donc la pluie, donc l'eau, donc les palmes... Le trajet n'est pas direct mais la chorégraphie est là pour appuyer le système de rapprochement d'images.

Au-delà de la poésie de certains tableaux, le comique naît surtout du handicap physique que les palmes produisent : mobilité réduite, bruits, démarche encombrée... C'est d'ailleurs ce qui fait de ce numéro une prouesse d'ordre acrobatique. La performance physique impressionne autant que la situation fait rire. C'est donc bien le comique de geste qui prime ici.

Un numéro emblématique du comique de situation : *les chaises musicales*,

Corps à corde :

Les quatre membres du quatuor jouent aux chaises musicales tout en jouant l'*Allegro bestiale*. Les difficultés augmentent progressivement et ils terminent tous assis sur la même chaise. Le numéro est très simple, sa construction est élémentaire, mais pourtant ce qui se joue ici est important. Un musicien par chaise, un certain sérieux, un respect mutuel, une courtoisie à l'égard de ses collègues musiciens, voilà qui est habituellement acquis. Or, ici, la structure de l'ensemble et l'organisation scénique étant mises à mal par le manque de chaises, l'équilibre est, de fait, perturbé et les conséquences sont évidemment sources de comique.

Un numéro emblématique du comique de mots : *La chanson du mouvement perpétuel*,

Danseurs à cordes :

Après avoir raconté la vie de Farinelli, mort en 1782, ils décident de parler d'un autre virtuose, italien également, né à cette date : Paganini. Les deux violonistes jouent alors le *Mouvement perpétuel*¹⁴⁷. À la fin, l'altiste et la violoncelliste se mettent à chanter, sur la même mélodie :

« Ils viennent de vous jouer le mouvement perpétuel,
C'est un morceau que quand on l'joue, on sait qu'on en prend pour perpeste,
Et que même que quand c'est fini, ça recommence à l'infini,
Comme c'est jamais vraiment fini, on dit merci Paganini. »

Les violonistes chantent le second couplet :

« Oui vraiment, le plus difficile avec le mouvement perpétuel
Et surtout carrément très chiant, c'est qu'on sait qu'ça finit jamais,
Et c'est vrai ça, qu'est-ce qui ne faut pas faire pour pouvoir gagner des pépettes,
Mais comme l'a dit le chef d'orchestre, faut jouer plus pour gagner plus,
Et s'payer un Stradivarius, des stocks options et des bonus,
Des yachts, des rolex et tant et plus, et devenir riche comme Crésus
Et toujours trouver des tas de trucs et des astuces,
et comme dirait l'autre Olibrius : Pour par finir à Emmaüs ! »

Comme un french cancan, tous ensemble, dans l'esprit de certains airs d'Offenbach :

« C'est le mouvement perpétuel
Le mou- le mou, le mouvement perpétuel
Le mou- le mou-, le mouvement
Aussi pépère que perpétuel

¹⁴⁷ Paganini, *Moto perpetuo*, op. 11 (N° 6) pour violon.

*Il n'est pas si pépère que ça, le mouvement perpétuel
Toujours en mouvement, on le joue perpétuellement. »*

Au-delà des allusions au contexte politico-économique et aux clins d'œil à certains faits divers et faits de société, au-delà de l'aspect bouffon de ce type de chansonnette, c'est une véritable parodie de la virtuosité telle qu'elle était conçue au XIX^{ème} siècle. Le mouvement perpétuel était en effet à l'époque un véritable genre, très populaire, impliquant des œuvres virtuoses basées sur un flux continu de notes et, le plus souvent, sur une augmentation progressive de tempo pour que la fin de la pièce soit une véritable prouesse technique. Nous citerons, pour exemples, le *Mouvement perpétuel opus 119* pour piano de Felix Mendelssohn et le *Mouvement perpétuel* pour violon et piano d'Ottokar Novacek. C'est donc toute une tradition et une conception de l'art instrumental qui est tournée ici en ridicule. Le comique de mots vient évidemment des paroles mais aussi du décalage entre le sujet et le ton employé pour en parler, ainsi que du décalage entre la mélodie qui sert de base à la chanson et le texte. Le jeu est alors perçu comme une sorte de châtiment antique, le virtuose n'est pas condamné à remplir des outres percées, mais à jouer, perpétuellement.

Un numéro emblématique du comique de caractère : la leçon de musique,

Sur la corde rêve et Corps à cordes :

Le violoniste Jean-Claude Camors interprète dans ce numéro un professeur de musique autoritaire parlant un mélange difficilement compréhensible de français, d'allemand, d'italien et d'anglais. Il donne un cours qui commence par la présentation du musicien sur scène (sourire et posture optimale), puis par Bach et Mozart. C'est l'exemple le plus parlant de comique de caractère, même si s'ajoutent à lui les autres types de comique, le violoncelle troque ainsi son archet contre une corde à sauter et joue *Ah vous dirais-je Maman* en sautant : bel exemple de comique de geste et de situation.

Les principaux traits de caractère porteurs de comique sont, dans leurs spectacles, la vanité¹⁴⁸, l'intransigeance, les caprices des musiciens et des compositeurs, la sévérité, la perversité des professeurs : caricatures hautes en couleurs, allusions à certains stéréotypes et portraits peu flatteurs. « La comédie peint des caractères que nous avons rencontrés, que nous rencontrerons encore sur notre chemin. Elle note des ressemblances. Elle vise à mettre sous nos yeux des types.¹⁴⁹ » écrit Bergson, la leçon de musique du Quatuor est, assurément, la

¹⁴⁸ La vanité a un statut privilégié dans *Le Rire* : « Je ne crois pas qu'il y ait de défaut plus superficiel ni plus profond » écrit Bergson. « Elle-même est à peine un vice, et néanmoins tous les vices gravitent autour d'elle et tendent, en se raffinant, à n'être plus que des moyens de la satisfaire. » *Ibidem*, p. 133.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 125.

peinture du professeur de musique vaniteux type, l'exemple paradigmatique que ce que Bergson nomme la « vanité professionnelle. »

Nous constatons que Le Quatuor a tendance à privilégier le comique de situation, il est souvent à l'origine du numéro et viennent ensuite se greffer à lui d'autres types de comique. Il est aussi porteur du comique le plus subtil. Dans *Le Rire*, en effet, Bergson prend comme point de départ les jeux d'enfant pour dégager ensuite trois cas-types : le diable à ressort, le pantin à ficelle et la boule de neige. Ces « réminiscences d'enfance » symbolisent en fait trois archétypes du comique de situation auxquels feront écho ensuite trois principes fondamentaux : la répétition, l'inversion et l'interférence des séries. Qu'est-ce que ce type de comique particulier peut nous apprendre sur le quatuor à cordes ? Quel est l'apport philosophique du rire ? Les numéros les plus intéressants sont ceux qui désacralisent ce qui est d'ordinaire sacré... Comprendons bien que Le Quatuor touche à ce qui est d'ordinaire intouchable, il joue à détourner les codes, à mettre à mal les règles et les usages.

Bergson parle, lui, de cérémonie :

Passons à la société. Vivant en elle, vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une mascarade sociale. Or cette idée se forme dès que nous apercevons de l'inerte, du tout fait, du confectionné enfin, à la surface de la société vivante. C'est de la raideur encore, et que jure avec la souplesse intérieure de la vie. Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une occasion pour éclater au grand jour. On pourrait dire que les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel : elles doivent leur gravité à ce qu'elles s'identifient pour nous avec l'objet sérieux auquel l'usage les attache, elles perdent cette gravité dès que notre imagination les en isole. De sorte qu'il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière, comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à la forme. Inutile d'insister sur ce point. Chacun sait avec quelle facilité la verve comique s'exerce sur les actes sociaux à forme arrêtée, depuis une simple distribution de récompenses jusqu'à une séance de tribunal. Autant de formes et de formules, autant de cadres tout faits où le comique s'insérera.¹⁵⁰

Le concert de quatuor à cordes tel que nous le connaissons à bien quelque chose de l'ordre de la cérémonie : quatre chaises éclairées sur scène, l'arrivée de quatre musiciens en noir et blanc, élégamment vêtus, une chaise et un pupitre par instrumentiste, une communion très spéciale entre les quartettistes au moment de l'exécution de pièces qui appartiennent au Grand Répertoire, élitiste pour certains, un salut ritualisé, des applaudissements codifiés ; nous sommes dans cet univers cérémonial empreint de « sérieux » et de « gravité » évoqué par Bergson ci-dessus. Le concert dit « classique » est un exemple paradigmatique d'« acte social

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 34-35.

à forme arrêtée » et le Quatuor s'amuse de ces formes, de ces formules, de ces cadres et de ces codes. Et s'il manquait une chaise et que nos musiciens en venaient à jouer aux chaises musicales ? Et si l'on désacralisait l'Instrument pour le détourner en morceau de viande, cheval, cercueil, ou finir par en faire un accessoire de jonglage ? Si l'on désacralisait le rapport intime du musicien à son instrument en mettant quatre musiciens sur un seul violoncelle ? En demandant à un instrumentiste de jouer simultanément du violoncelle et du tuba ? Ou même pire, en demandant à deux violonistes de jouer sur deux instruments simultanément en séparant la main droite de la main gauche : l'un jouant les notes à la main gauche et l'autre tenant l'archet ? La virtuosité fait rire parce qu'elle devient mécanique, la musique la plus savante devient comique parce qu'elle est associée à d'autres pièces décalées : subtil jeu d'interférences... Nous pourrions multiplier les exemples, très souvent savoureux ; le Quatuor met en évidence les formes, les sépare du fond qui leur est normalement associé, et dévoile ainsi des principes fondamentaux dans l'art du quatuor à cordes. Le rire est donc un négatif qui révèle des vérités en les retournant, en les détournant, dans une sorte de processus d'inversion. C'est la leçon de Bergson, là où il y a rigidité, cristallisation, habitudes enracinées, codes ancestraux rigoureux, il peut y avoir du rire. Toutefois, Le Quatuor évite l'écueil du systématisme. Si ce n'était qu'une question d'inversion, le public finirait par s'ennuyer très vite et les effets de surprise seraient, de fait, annihilés. Or, le Quatuor substitue à la logique de la raison ce que Bergson nomme « la logique de l'imagination », proche, par certains aspects, de la logique du rêve :

Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison, qui s'y oppose même parfois, et avec laquelle il faudra pourtant que la philosophie compte, non seulement pour l'étude du comique, mais encore pour d'autres recherches du même ordre. C'est quelque chose comme la logique du rêve, mais d'un rêve qui ne serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière. Pour la reconstituer, un effort d'un genre tout particulier est nécessaire, par lequel on soulèvera la croûte extérieure des jugements bien tassés et d'idées solidement assises, pour regarder couler au fond de soi-même, ainsi qu'une nappe d'eau souterraine, une certaine fluidité d'images qui entrent les unes dans les autres. Cette interprétation des images ne se fait pas au hasard. Elle obéit à des lois, ou plutôt à des habitudes, qui sont à l'imagination ce que la logique est à la pensée.¹⁵¹

C'est certainement une des forces des spectacles du Quatuor qui éveille l'imagination et déclenche des associations de pensées très spécifiques : art des rapprochements, art des associations et art des collisions entre des univers très éloignés. Le quatuor donne à rêver, et, si l'on accepte de sortir de la logique de la raison, le temps d'un spectacle, donne à penser

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 32.

selon des modalités nouvelles. Rien de tel donc qu'un quatuor à cordes pour travailler sur les formes de l'univers de la musique savante : le format d'un concert, le rapport entre les instrumentistes, les règles et les codes de ce milieu, le rapport aux instruments de musique, le répertoire, les moments marquants de l'histoire de la musique... Il est encore une fois ce paradigme porteur de vérités, ce révélateur dont les potentialités philosophiques sont étonnantes. Nous concluons toutefois par une précision qui nous semble non négligeable : si le rire est foncièrement corrosif chez Bergson, s'il est une sanction sociale, celui qui naît des spectacles du Quatuor est plus touchant... les personnages types ne sont jamais humiliés, il n'est pas question de punition, de châtiment par le rire, mais plutôt de clins d'œil complices et de mises à distance joyeuses et ingénues. Ultime remarque, Rosen, dans *Le style classique*, a insisté sur le lien étroit qui existe entre le style classique forgé par Haydn, Mozart et Beethoven et l'humour.

La bouffonnerie de Haydn, Mozart et Beethoven n'est qu'une des qualités essentielles du style classique poussée à l'extrême. Ce style fut comique dès son origine.¹⁵² [...] On ne saurait nier que le goût du comique en musique se développa pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais cela était dû (au moins en partie) à l'évolution d'un style qui avait rendu possible l'existence autonome de traits humoristiques en musique.¹⁵³

Il est, somme toute, assez étonnant de voir qu'un genre forgé à une époque où l'esthétique dominante laissait une place de choix à l'humour ait impliqué la création d'un ensemble du même nom, aujourd'hui révélateur de vérités grâce au rire.

Ainsi, cette étude nous permet de passer du corps et des gestes musiciens à la gestuelle du quatuor, pensée comme objet esthétique. Les trois études que nous venons de faire nous invitent à mettre l'accent sur trois de ses particularités : elle est création d'une énergie puissamment expressive (Oppenheimer), elle est l'aboutissement de tout un travail préliminaire - les gestes interprétatifs constituent le dernier maillon d'une chaîne de gestes préliminaires - (Reicha), elle est, enfin, par bien des aspects un rite (Le Quatuor). Mais quel rôle accorder à ces gestes dans cette ontologie ?

¹⁵² Charles Rosen, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, (1978), Edition de 2000, p. 119.

¹⁵³ *Eodem loco*.

PARTIE 5. LE TIMBRE, LES CORPS ET LES GESTES PARACHÈVENT LA CONSTRUCTION ONTOLOGIQUE

1. DES ANALYSES ESTHÉTIQUES AUX STRUCTURES

Le timbre, les corps et les gestes sont apparus dans cette partie comme des limites à la plasticité du quatuor, ils pourraient donc être des bornes ontologiques fiables, à la frontière de l'espace examiné. Le timbre du quatuor, réalité de rang 2, a été défini en termes d'identités et de potentialités, l'étude de ces dernières ayant permis de comprendre son étonnante plasticité. La limite timbrale que nous avons posée au début de cette partie a donc été pensée ainsi : le quatuor n'est plus quatuor lorsque la conquête de nouvelles potentialités parvient à détruire son identité. Grâce à l'apport des théories de Schaeffer, telles qu'elles sont exposées par Michel Chion, nous avons également compris que la perte de l'identité timbrale était due à un déséquilibre, à un rapport non harmonieux entre deux tendances, abstraite et concrète. Le timbre d'un instrument pensé comme *permanence* permet d'éclairer la zone limite de la plasticité du quatuor. La pratique et l'histoire ont formé son identité, les compositeurs qui écrivent pour quatuor et explorent ce potentiel timbral composent un quatuor *stricto sensu* quand les objets sonores voulus s'inscrivent dans la permanence du timbre, analysable comme une constante *Raideur dynamique x Richesse harmonique* : au-delà l'auditeur n'entend plus du quatuor à cordes. C'est cette thèse qui nous a permis de penser la musique mixte comme un territoire hétérogène, ordonné selon des règles propres, aux limites floues, territoire qui se situe de part et d'autre de la frontière ontologique : certaines pièces sont des quatuors à cordes, d'autres non...

Dans cette quête de nouvelles potentialités, les compositeurs doivent prendre en compte une autre limite : le corps musicien. Grâce à une technique douloureusement acquise, le musicien a cristallisé un certain nombre d'*habitus* et son corps, éminemment plastique, s'est aguerri à la pratique instrumentale. Le corps quartettiste est une spécification du corps musicien, tel que Bernard Sève l'a théorisé. Il implique ce que nous avons nommé d'« obscures cristallisations », liées à une écoute particulière, une intégration mentale de l'espace du jeu (notamment « la juste distance » dont parle Raphaël Merlin), un contrôle particulier de la justesse et des réflexes d'intensité. Lors de l'exécution d'une œuvre, le musicien *produit* une gestuelle complexe guidée par deux choses : sa technique (exécuter) et sa vision de

l'œuvre (interpréter). Penser le corps musicien implique donc une redéfinition de trois notions corrélatives :

- La technique qui consiste en un apprentissage, un « dressage » du corps. Elle va de pair avec des transformations physiques, puisque la technique *altère* le corps. Nous les avons appelés des « cristallisations corporelles ».
- Le mouvement qui désigne une action du corps. Contrairement au geste, il n'a pas de sens en lui-même. Il est sa condition *sine qua non*. Seul un mouvement *juste* permet un geste expressif.
- Le geste, qui est lié à l'expressivité, est donc le corrélat de l'interprétation. Nous avons distingué deux sous-catégories : les *gestes exécutifs* qui renvoient aux indications de la partition et les *gestes expressifs* qui sont les effets que produisent la musique sur le corps (froncements de sourcils, glissements de pieds, mouvements du visage...) Le geste du quartettiste est le résultat d'une combinatoire complexe qui doit se penser au sein du corps tout entier.

Les quartettistes doivent coordonner leurs gestes, c'est pour cela que le quatuor est aujourd'hui devenu un lieu privilégié pour penser les phénomènes de synchronisation et de désynchronisation (Le Roy et Godard). La gestuelle propre au quatuor est avant tout fusion d'énergies (Oppenheimer), aboutissement de tout un travail gestuel préliminaire (Reicha) et un rite (Le quatuor).

Ces deux limites, timbrales et corporelles, ne se situent pas sur le même plan, nous devons donc penser leur articulation. Puisque le corps musicien produit le timbre, les limites corporelles conditionnent les limites timbrales. Certes, le compositeur peut décider de s'en affranchir, en utilisant l'électronique par exemple, mais il prendra alors le risque de brouiller, voire de perdre, l'identité du quatuor.

La tension entre plasticité et cristallisation, moteur de l'évolution du genre qu'est le quatuor à cordes dans l'histoire, est donc encadrée : (1) en amont : par une formation instrumentale extrêmement stable, (2) en aval : par des limites corporelles qui conditionnent des limites timbrales. Le quatuor n'est plus quatuor lorsque la conquête de nouvelles potentialités parvient à détruire son identité, lorsque la plasticité n'engendre plus la cristallisation de ces nouvelles données.

	CRISTALLISATION	PLASTICITE
Aux origines	Cristallisation de la formation instrumentale	
Evolution du genre	Cristallisation des données compositionnelles qui deviennent lois et codes du genre	Goût pour l'innovation : langage, forme...
TIMBRE	Identité timbrale	Potentialités timbrales à explorer
CORPS	Cristallisations physiques à cause la technique et de la pratique	Corps humain très plastique

Se dessine donc un ensemble théorique constitué d'éléments et de relations (entre ces éléments). Nous envisagerons donc notre ontologie comme un ensemble structurel. Les premières structures sont celles de l'œuvre : la structure pure et la structure des moyens d'exécution. Mais de quelle nature sont-elles exactement ? Jerrold Levinson parle de *structure indiquée*, qu'implique une telle dénomination ?

2. UNE STRUCTURE INDIQUÉE COMME FONDEMENT

Dans un article intitulé : « En quoi les œuvres littéraires et musicales sont-elles des structures indiquées ? »¹⁵⁴, Jerrold Levinson explique que les œuvres littéraires et musicales ne peuvent être des structures pures pour deux raisons, qu'il expose en ces termes :

- 1. Les structures pures, qui sont plus ou moins des objets mathématiques, ne sauraient être créées, puisqu'elles existent éternellement, alors que les œuvres d'art, y compris musicales et littéraires, sont à coup sûr créées par des gens spécifiques travaillant dans des contextes historiques définis.
- 2. Les œuvres d'art, y compris musicales et littéraires, possèdent des propriétés esthétiques et artistiques importantes qu'elles ne pourraient pas posséder si elles n'étaient que des structures pures, intemporelles, sans lien à des artistes créateurs,

¹⁵⁴ Entrée « Structure » dans *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, J. Morizot et R. Pouivet, Paris, Armand Colin, 2007, p. 438-441.

à des œuvres d'art et des mouvements artistiques antérieurs, et plus généralement, à des cultures environnantes.¹⁵⁵

Si une œuvre musicale est une structure indiquée, qu'est-ce qu'une *indication* artistique ?

J'ai suggéré qu'une telle œuvre soit vue comme ce que je nomme une *structure indiquée*, une sorte d'entité mi-abstraite, qui résulte d'une interaction entre une personne et une structure entièrement abstraite, telle qu'une séquence de mots ou de notes. L'interaction en question est précisément une action d'indication, et c'est cette action qui sert à forger le lien entre structure abstraite et individu humain concret qui est au cœur d'une telle œuvre d'art. [...] Le type d'indication artistique dont résultent les œuvres musicales ou littéraires se distingue de manière importante des types d'indication plus banals, que nous pouvons nommer collectivement « indication simple ». [...] A la différence de l'indication simple, l'indication artistique comprend un aspect de *choix*, un aspect d'*approbation* et un aspect d'*établissement* de règle ou de norme.¹⁵⁶

Il est important de noter que les éléments ici mis en avant par Jerrold Levinson correspondent aux différents points abordés dans notre seconde partie. La question du choix a en effet été théorisée à l'aune de la thèse esltérienne et l'établissement de règles et de normes correspond exactement à ce que nous appelons la cristallisation. Seule une structure indiquée permet donc des études de ce type. L'usage même du terme de « structure indiquée » implique donc un postulat ontologique que nous avons spontanément accepté. Puisqu'une ontologie du quatuor est nécessairement une ontologie qui réfléchit à l'évolution historique du genre, il faut nécessairement que l'ontologie de l'œuvre musicale qui le sous-tend intègre en son sein les données contextuelles :

Même toute une série ou configuration de notes ou de mots, aussi complexe soit-elle, n'est pas suffisante pour fixer l'identité unique d'une œuvre de musique ou de littérature ; cette identité unique doit se fonder plutôt sur l'identité unique de l'artiste qui conjugue ces éléments bruts (notes ou mots abstraits- à l'intérieur d'un contexte créateur bien défini, en façonnant l'œuvre qui l'exprimerait.

C'est pour cette raison, finalement, que les éléments identifiants d'une œuvre ne sont pas, si l'on approfondit les choses, les sons ou les mots abstraits dont l'artiste s'est servi, mais ces sons ou ces mots *comme-indiqués-par-cet-artiste-dans-sa-situation-singulière-artistique*. [...] Les structures indiquées sont plus individuelles, plus personnalisées, pour ainsi dire, que les structures pures, qui pourraient faire partie de n'importe quelle œuvre de n'importe quel artiste. Seule la structure indiquée, et non la structure abstraite, peut être créée par l'artiste. Seule cette structure-là, et non pas l'autre, dont l'existence précède de loin celle de l'artiste, peut être effectivement porteuse de propriétés esthétiques et sémantiques propres à l'œuvre en tant qu'œuvre d'art.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 438.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 438-440.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 440-441.

Rappelons que l'analyse du contexte musico-historique, général et individuel, est l'un des piliers de la conception historique des œuvres d'art de Levinson, qu'il a notamment détaillée dans *L'art, la musique et l'histoire*¹⁵⁸ :

On peut dire que le contexte musico-historique d'un compositeur *P* à un moment *t* suppose au moins : (a) toute l'histoire culturelle, sociale et politique avant *t*, (b) toute l'histoire de la musique jusqu'en *t*, (c) les styles musicaux qui ont cours en *t*, (d) les influences musicales dominantes en *t*, (e) les activités musicales des contemporains de *P* en *t*, (f) le style apparent de *P* en *t*, (g) le répertoire musical de *P* en *t*, (h) l'œuvre de *P* en *t*, (i) les influences musicales opérant sur *P* en *t*. Ces facteurs contribuant au contexte musico-historique total peuvent opportunément être divisés en deux groupes, a-d et e-i. Le premier que nous pourrions appeler le contexte musico-historique *général*, consiste en facteurs pertinents pour n'importe qui composant en *t* ; le second, que nous pourrions appeler le contexte musico-historique *individuel*, consiste en facteurs pertinents spécifiquement pour *P* composant en *t*. Dans tous les cas, tous ces facteurs opèrent pour différencier esthétiquement ou artistiquement des œuvres musicales identiques quant à leurs structures sonores.

Dans ce cadre théorique, l'indication permet donc d'appréhender conceptuellement la création de l'œuvre ainsi que sa réception. Le phénomène d'indication est multiple, il se situe à divers niveaux :

L'œuvre d'art, et plus spécifiquement l'œuvre musicale ou littéraire, est un lieu où se croisent plusieurs sortes d'indication. Il y a avant tout l'espèce d'indication, opérée par l'artiste, qui constitue l'œuvre en tant que telle, transformant des éléments sonores ou verbaux abstraits en éléments individualisés, liés étroitement à sa personne ; c'est de cette espèce d'indication qu'il a été traité ici. Mais, dans une perspective plus large, il faudrait aussi prendre en compte au moins deux autres espèces d'indication artistique : celle qu'effectue normalement une œuvre d'art pour signaler au spectateur qu'elle est une œuvre d'art, et celle, opérée par l'œuvre, qui s'ouvre sur la totalité de ce qu'elle signifie, au sens large, à l'égard du monde ou à l'égard de l'artiste, directement ou indirectement, pour le meilleur et pour le pire.¹⁵⁹

Si l'œuvre est une structure indiquée, de quelle nature sont les autres structures constitutives de cet ensemble ?

¹⁵⁸ Jerrold Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, op. cit. « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », voir la définition du contexte : p. 51-52.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 441.

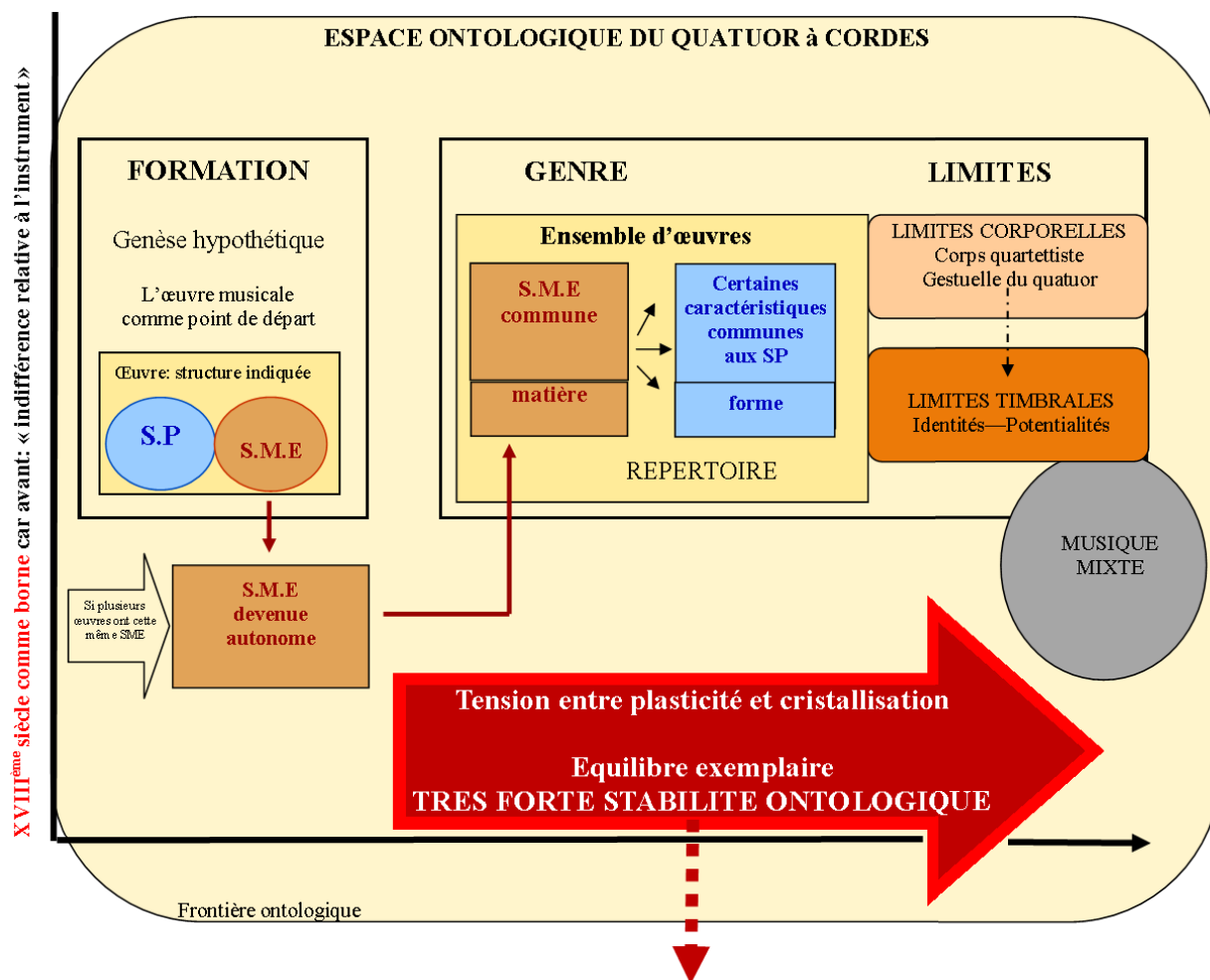
3. L'ONTOLOGIE DU QUATUOR COMME ENSEMBLE STRUCTUREL

Notre ontologie est un ensemble théorique constitué de structures. La première est l'œuvre, une structure indiquée, constituée d'une structure sonore pure et d'une structure des moyens d'exécution. C'est cette dernière qui, en s'émancipant, donne naissance à cet objet ontologiquement autonome qu'est la formation instrumentale. Cette formation, SME ontologiquement autonome, s'articule à une archi-structure : le genre. Le genre est constitué d'un ensemble de structures complexes (les œuvres « quatuors à cordes »). Il est déterminé par les caractéristiques communes à toutes les structures complexes qui le constituent : même SME et parfois mêmes caractéristiques au sein des structures pures (éléments liés au langage, à la forme, aux procédés d'écriture). Un quatuor de Mozart présente plus de caractéristiques communes avec un quatuor de Haydn qu'avec un quatuor de Ferneyhough, par exemple, ce qui s'explique par les facteurs fournis par les contextes musico-historiques, général et individuel (l'indication artistique étant choix, approbation et établissement de règles et de normes). En tant qu'ensemble le genre se constitue ontologiquement sur ce que les œuvres ont de commun, non sur ce qui fait les spécificités et les particularités de chacune. Pour formuler les choses autrement, ces formes sont pensées comme puissance de cristallisation.

Ce genre, comme tous les autres, fonctionne historiquement selon les deux tendances que sont la plasticité et la cristallisation. Toutefois, l'équilibre préservé entre l'une et l'autre en font un genre, non pas paradigmatique, mais exemplaire. Chaque nouveau quatuor enrichit cet ensemble et l'histoire du genre dessine ainsi un espace ontologique plus ou moins homogène, cristallisé par le répertoire, et dont nous avons dessiné les frontières.

Tout ensemble de structures est déterminé par ses limites. Pour le quatuor à cordes, il s'agit du timbre, conditionné par le corps musicien. Il s'agit ici de prendre en compte les modalités d'instanciation des structures. L'œuvre comme structure est, lors d'une exécution, instanciée. Toutes nos analyses sur le corps et le geste permettent donc d'appréhender les conséquences de l'instanciation, du passage de l'œuvre *type* à ces *token*. Nous défendons ainsi l'idée qu'une pensée platoniste est compatible avec une approche plus sensible et plus concrète. Les limites du quatuor ne sont pas à chercher dans le ciel des idées mais dans la pratique, l'altération des corps (limites corporelles) et la volupté de l'écoute (limites timbrales). Une étude consacrée à l'ontologie d'un objet musical peut s'articuler à une théorie plus phénoménologique de l'écoute et une pensée esthétique.

Schéma de synthèse :



	CRISTALLISATION	PLASTICITE
NAISSANCE DE LA FORMATION INSTRUMENTALE	cristallisation de l'instrumentarium = naissance d'une formation	
FACTEURS AGISSANTS	Notation Imprimerie Constitution d'un répertoire	
RAPPORT A L'HISTOIRE	Tradition Mémoire collective Canons Classiques	Goût pour l'innovation Recherches compositionnelles Révolutions esthétiques
FORME 1	Forme structure	Forme mouvement
FORME 2	FORME à la naissance du genre → plus tard : paramètre plastique	
FONCTIONNEMENT GENERIQUE	Principe ontologique structurant	Amplification et radicalisation des procédés d'écriture premiers Densification des effectifs Exploration des extrêmes Elargissement
PARAMETRES MUSICAUX	les paramètres sont plus ou moins plastiques. Le plus plastique reste le timbre	
TIMBRE	Identité	Potentialités
CORPS	Technique (<i>habitus</i>)	Corps humain
MORT DU GENRE ?	Comme cendres du phénix	

Coda ou « *Qu'il est vain de vouloir tuer un phénix* »

En 1973, Heinz Holliger met à mort le quatuor à cordes. L'œuvre est dédiée à Paul Sacher, elle fut créée par le quatuor de Berne, il s'agit d'un anti-quatuor. Le compositeur détruit une à une toutes les caractéristiques du genre :

Si certains quatuors contemporains rompent radicalement avec le passé, celui de Holliger se distingue non seulement par sa volonté d'émancipation de l'idéal d'un beau son, fut-il un « beau bruit », mais par la recherche constante d'un son produit par des procédés inhabituels et qui rompent sans cesse avec la norme du genre. Le son est hétérogène, souvent agressif dans la première partie de l'œuvre placée sous le signe de la percussion, parfois la plus rude et la plus crépitante au bord d'une esthétique du laid. Il décline au contraire toutes les catégories de *souffle*, souffle des archets sur les cordes, souffle des instrumentistes, dans la dernière partie où la subversion du son transforme quasiment le quatuor à cordes en un quatuor d'instruments à vent. Non seulement l'œuvre propose toutes sortes de dispositions pendant une longue section, les violons et l'alto sont tenus verticalement entre les genoux des instrumentistes qui en font un anti-quatuor, mais elle atteint les frontières mêmes de l'anti-musique. Il exacerbe l'obsession de Holliger hanté par le côtoiement et le dépassement des limites techniques (ressources instrumentales) et humaines (capacité des instrumentistes), métaphorisant son attirance pour les gouffres et les abîmes, la folie et la mort, comme en témoigne son intérêt pour des auteurs comme Friedrich Hölderlin, Georg Trakl ou Paul Celan.¹⁶⁰

Le quatuor est association d'instruments à cordes frottées, il est ici percussion dans la première partie et ensemble à vents ensuite, le quatuor est homogénéité des timbres, douceur et suavité, tout dans cette œuvre est hétérogénéité, bruits, substance sonore corrosive. Le quatuor est quaternité et équilibre dialogique, cette œuvre cherche à tout prix à éviter toute configuration académique :

Loin de la tradition historique qui organise un dialogue équilibré des quatre instruments, Holliger envisage plutôt le quatuor comme « un » et comme « huit ».¹⁶¹

Cette œuvre impose des gestes étrangers à la gestuelle du quatuor, des gestes contre-productifs et recherche la désynchronisation. Non seulement Holliger prend à rebours toutes les caractéristiques du genre qui nous avons qualifiées d'essentiels, mais il dépasse les deux types de limites précédemment analysés : dépassement des limites timbrales (que reste-t-il du quatuor ?) et dépassement des limites corporelles, puisqu'il pousse les quartettistes à l'épuisement. Mise à mal des caractéristiques essentielles, dépassement des bornes ontologiques, le quatuor ne peut qu'agoniser, ce qui est illustré par la structure-même de l'œuvre : la forme de l'œuvre symbolise la mort du genre.

¹⁶⁰ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes, tome 3 : « De l'entre-deux-guerres au XXI^{ème} siècle »*, Paris, Fayard, 2004, p. 666-667.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 669.

L'œuvre est découpée en huit sections notées de A à H précédées d'une introduction et qui constituent, sinon une descente aux enfers, du moins un long *decrecendo* généralisé, depuis le cliquetis bruyant d'un nuage de sons désynchronisés, grouillant dans le registre suraigu de chaque instrument, jusqu'à une coda (H) où des archets sans poids et quasi immobiles sur des cordes détendues produisent de faibles raclements sonores, de plus en plus raréfiés dans le temps et à la limite de l'inaudibilité. Aux mains d'interprètes censés être épuisés par l'effort qui leur a été demandé depuis le début de l'œuvre, les instruments désaccordés avec des cordes presque sans tension produisent une musique qui elle-même s'épuise, se vidant de toute énergie.

Cette dépression du discours, depuis son point le plus haut jusqu'au plus bas, ne se fait pas selon une courbe monotone ; certaines sections peuvent redonner une impulsion soudaine et vigoureuse, d'autres réamorcer un *crescendo*, mais chaque fois, à travers l'évolution de quelques paramètres (hauteur, intensité, mode de jeu, adjuvants divers), la musique, finit, ne fût-ce que par les désaccords successifs des instruments, par sombrer dans cette atonie et elle agonise lentement (sections G et H).¹⁶²

Une coda quasiment inaudible, des musiciens épuisés, des instruments désaccordés, dont les cordes, détendues, ne peuvent plus produire de sons ; l'œuvre s'achève donc par une esthétisation du non-musical. Le silence n'est plus un silence qui dit tout (Jankélévitch), un silence-musique, un silence ineffable, mais un silence morbide, un silence-lassitude, un silence qui a perdu tout son panache et qui a été vidé de toute sa force théâtrale.

Bien au-delà des quatuors qui portent l'écriture du désespoir (Berg, Bartók [6^{ème}] ou de la mort (Chostakovitch [15^{ème}]), on peut dire que le *Quatuor* de Holliger exprime, dans le geste de son déploiement, le désespoir de l'écriture et la mort du quatuor, une mort qu'il ne contente pas d'annoncer mais dont il donne une « représentation ». C'est cette agonie en direct du quatuor qui fait de cette œuvre un événement dans l'histoire du genre. L'avenir dira si cet événement se légitime comme œuvre pérenne. L'histoire a montré jusqu'ici en tout cas que, tel un phénix, le quatuor avait toujours su bien vite renaître de ses cendres.¹⁶³

Bernard Fournier ne croyait pas si bien dire puisque Holliger a composé en 2007 un deuxième quatuor¹⁶⁴ : lui-même n'a pas su se convaincre... Cet exemple démontre que même les œuvres situées à la périphérie du genre, même les quatuors les plus iconoclastes, même les anti-quatuors nourrissent l'histoire du genre et contribuent, paradoxalement, à l'enrichir.¹⁶⁵ Même s'ils se jouent de sa plasticité et se moquent de ses codes, ils ne l'atteignent pas (ou

¹⁶² *Ibidem*, p. 667.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 670.

¹⁶⁴ Heinz Holliger, *Quatuor n°2*, créé le 29 février 2008, à Cologne (Philharmonie), par le quatuor Zehetmair.

¹⁶⁵ Un parallèle peut ici être fait avec les arts plastiques. Voir notamment l'ouvrage de Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.

peu) parce que leurs caractéristiques *rebelles* ne cristallisent pas. Le phénomène de cristallisation constitue la cendre, terreau de la renaissance de ce genre Phénix.

...Qu'il est vain de vouloir tuer un phénix...

CONCLUSION GÉNÉRALE

De même que le musicien n'entend pas en lui le dessin de sa musique, un rapport de nombres, mais des timbres, des instruments, un orchestre, de même le peintre ne voit pas en lui l'abstraction de son tableau, mais des tons, un modelé, une touche. La main dans son esprit travaille. Dans l'abstrait elle crée le concret et, dans l'impondérable, le poids.

Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p. 49

L'idée de construire une ontologie à partir d'un postulat platoniste et celle de défendre un aristotélisme méthodologique peuvent paraître antagonistes. Il n'en est rien, nous tenions, pour conclure, à le démontrer. L'objet de notre étude implique de mettre à l'épreuve une théorie ontologique en travaillant sur des cas spécifiques. Proposer une ontologie du quatuor à cordes nécessite une méthodologie originale. En effet, les outils d'analyse des philosophes analytiques, travaillant sur l'ontologie des œuvres d'art, ne peuvent pas être directement utilisés et appliqués. La raison a, en partie, déjà été évoquée : le quatuor n'est pas une réalité de même ordre qu'une œuvre musicale et il est un objet triple. Son ontologie a donc consisté à définir et articuler ces trois niveaux sémantiques, elle s'est également apparentée à la théorisation d'un ensemble (ensemble d'œuvres). Rappelons ainsi que l'œuvre, notre point de départ, est une structure indiquée au sens levinsonien du terme. Cette dernière, en s'émancipant, donne naissance à cet objet ontologiquement autonome qu'est la formation instrumentale. La formation s'articule à une archi-structure : le genre, elle en est sa condition de possibilité. Le genre est constitué d'un ensemble des structures complexes (les œuvres « quatuors à cordes »). Il est déterminé par les caractéristiques communes à toutes les structures complexes qui le constituent : même structure des moyens d'exécution et parfois mêmes caractéristiques au sein des structures pures (éléments liés au langage, à la forme, aux procédés d'écriture). Chaque nouveau quatuor contribue à enrichir cet ensemble d'œuvres ; l'histoire du genre dessine ainsi un espace ontologique plus ou moins homogène, cristallisé par le répertoire, et dont nous avons dessiné les frontières. Ses limites, que sont le timbre et le corps des musiciens, ne sont pas à chercher dans le ciel des idées mais dans la pratique, dans l'altération des corps (limites corporelles) et dans la volupté de l'écoute (limites timbrales). Les œuvres-limites, ce fut notre dernière thèse, et le thème principal de notre coda, ont un rôle

ontologique à jouer. Même les quatuors les plus iconoclastes, même les anti-quatuors nourrissent l'histoire du genre et contribuent, paradoxalement, à l'enrichir.

Le platonisme que nous défendons nous a donc servi de fondement mais surtout de *cadre*. S'inscrire dans une tendance ontologique, c'est en effet pouvoir avoir à disposition un certain nombre de concepts opératoires. Mais, et c'est là toute l'originalité de ce travail, il nous a fallu les interroger, les adapter, les remodeler. La théorie de Levinson a donc été un point d'ancrage, une position définitionnelle stable nous permettant d'appréhender un objet historique, éminemment plastique, mouvant mais persistant. Une fois ce cadre posé, nous avons *écouté* et nous nous sommes imprégnés de nombreuses œuvres pour quatuor à cordes. À la fin de la seconde partie, les analyses des quatuors de Schönberg, Stockhausen, Feldman et Dada, en sont, par exemple, une illustration. C'est dans cette dialectique entre cadre théorique et vécu musical que s'est construite notre pensée.

Cependant, il serait maladroit de retracer *a posteriori* une méthodologie claire, lisse et homogène. Si les œuvres ont parfois été premières, cela n'a pas toujours été le cas. L'analyse du *Premier Quatuor* de l'opus 77 de Haydn et celle du *Trio* de Ravel en témoignent. Il s'agissait, dans les deux cas, d'illustrer une idée. La première œuvre fut présentée comme un exemple paradigmatique des derniers quatuors de Haydn, la seconde comme un exemple de trio avec piano pouvant rivaliser avec les quatuors à cordes (dialogisme et équilibre polyphonique aboutis, raffinement des procédés d'écriture...). Ainsi, si la démarche inductive avait été annoncée dans l'introduction comme le trajet à privilégier, si elle a été réaffirmée, notamment sous la plume de Mauss, au début de la troisième partie (« il faut procéder du concret à l'abstrait et non pas inversement, écrit-il dans « Les Techniques du corps »), des procédés plus déductifs ont aussi été employés. Le non-systématisme, la fluidité du raisonnement, et d'une certaine manière, la plasticité de la pensée en évolution furent nos maîtres-mots. Pour reprendre une formule de Frédéric Pouillaude, il a bien fallu *que l'abstraction s'articule à la chose-même* pour qu'elle *dessine* le plus justement et le plus précisément possible *l'esquisse [...] de ses contours*.

Par ailleurs, ce travail dessine également un vaste itinéraire de l'abstrait au concret. Il était pour nous fondamental de prouver qu'une pensée platoniste de l'œuvre musicale pouvait s'articuler à une étude centrée sur les aspects plus sensibles de la musique. Les analyses sur le corps et les gestes des quartettistes représentent un point d'arrivée. Le quatuor est fondamentalement charnel, à la différence du piano, par exemple, que sa mécanique met,

d'une certaine manière, à distance. La technique de ces instruments à cordes frottées implique un rapport intime spécifique entre le musicien et son instrument. Les doigts sur les cordes, la sensation du vibrato, la main guidant l'archet, pensé dans le prolongement du corps humain, les doigts pinçant les cordes (*pizzicati*) impliquent un certain ancrage physique lié aux sensations nées de ces cordes qui vibrent, de cette *matière* si particulière. Aucune étude sur le quatuor ne peut faire abstraction de son fort degré de matérialité. Nous tenions tout particulièrement à ce que cette poétique corporelle débouche sur une esthétique. Une ontologie du quatuor doit non seulement dessiner cet ensemble complexe d'éléments structurels, mais aussi montrer de quelle manière ces structures s'incarnent.

Ce parcours symbolique et ces partis pris tracent les grandes lignes d'une méthodologie générale en philosophie de l'art. Le philosophe agit *après coup*, il porte un regard sur des objets qui le fascinent, l'intriguent, et bien souvent, le dépassent. Les œuvres sont toujours déjà-là, il s'agit donc de fournir des concepts permettant de les appréhender avec justesse. Pour cela, les sources sont multiples : écrits d'artistes, œuvres littéraires, picturales, cinématographiques, chorégraphiques, traités techniques, essais philosophiques, sociologiques... Ce n'est donc pas la matière initiale qui fait la philosophie, mais bien le point de vue rigoureux et exigeant porté sur cette matière. L'aspect éminemment créatif de cette tâche est fondamental ; les métaphores fréquemment employées dans ce travail qui évoquent l'idée d'une construction ou d'un itinéraire révèlent cette vision de la discipline. Le philosophe de l'art est donc, d'une certaine manière, toujours tiraillé entre deux tendances contradictoires. D'un côté, son goût pour l'abstraction, son esprit de synthèse, sa quête d'universalité, de l'autre, son amour des œuvres d'art, sa fascination pour ce qu'elles ont de singulier, son envie de rendre compte de la diversité et de la pluralité des objets qu'il étudie. La conciliation d'un postulat platoniste et d'une méthodologie héritée d'Aristote est la réponse que nous avons trouvée, dans le cadre de ce travail, pour équilibrer ces deux tendances fondamentales, inhérentes à la discipline.

Ce travail vise à démontrer que la philosophie peut apporter beaucoup à la musique et à la musicologie. Il a ainsi permis de porter un regard nouveau et singulier sur différents phénomènes musicaux : la naissance d'une formation instrumentale, les rôles de la notation et de l'imprimerie dans la constitution d'un répertoire, la forme sonate et ses liens avec les genres nés à l'époque classique, l'évolution des genres musicaux dans l'histoire, par exemple.

L'rapport de la philosophie est également significatif dans la partie consacrée au timbre, qui a été défini au croisement de quatre angles d'attaque (empirique traditionnel, physique, historique et organologique). Les concepts d'identité et de potentialité, empruntés à Hervé Lacombe, nous ont permis de démontrer que le timbre était bien la limite de la plasticité du quatuor à cordes. C'est, ici aussi, le raisonnement conceptuel inextricablement lié à un travail définitionnel minutieux qui a permis d'éclairer ce paramètre musical. Ainsi, la cristallisation, la plasticité et le timbre mais aussi la quaternité, le dialogisme, les corps musiciens, les gestes quartettistes sont autant de concepts qui, nous l'espérons, inviteront à la discussion au sein de la sphère musicale.

Pour ouvrir de nouvelles perspectives, *a contrario*, la musique apporte aussi beaucoup à la philosophie. Cette étude sur le quatuor à cordes a enrichi, parce qu'il a éclairé différemment, les concepts de plasticité et de cristallisation, cette fois pensés comme outils philosophiques. Le concept de cristallisation, scientifique à l'origine, puis stendhalien, retravaillé et vidé notamment de son contenu psychologique, a été consolidé. Il a notamment été renforcé grâce à un certain nombre de corrélats : la tradition, la mémoire collective ainsi que les notions de canon et de classique. En en faisant un moyen de penser le passage du choix individuel, contingent, ponctuel et inédit à la règle, la contrainte collective (au sens elstérien du terme), la convention et le procédé compositionnel académique, nous en avons fait un élément fondamental au sein d'une ontologie fonctionnaliste.

Le concept de plasticité, quant à lui, défini comme la faculté qu'a une forme (au sens large) de prendre forme et de donner forme à son tour, a été forgé au croisement de diverses références : influences lointaines des travaux de Catherine Malabou et héritage bergsonien notamment. Il a été appréhendé par strates, à l'image du millefeuille terminologique, chère à Maud Pouradier. La plasticité fut donc, tour à tour, synonyme d'amplification et de radicalisation de procédés compositionnels, de densification des effectifs instrumentaux, d'exploration de parti pris extrêmes, d'élargissements géographique et linguistique des genres.

La cristallisation et la plasticité, théorisées comme deux tendances tout à la fois complémentaires et contradictoires, forment ainsi un nouveau couple conceptuel, capable d'expliquer certaines évolutions historiques et stylistiques. Nos analyses sont centrées sur la musique, mais ce couple conceptuel pourrait aussi être mis à l'épreuve dans une étude sur les genres littéraires ou picturaux, par exemple. Nous espérons ainsi que ces usages nourriront

certaines développements, non seulement au sein de la philosophie de l'art, mais également au sein d'autres spécialités. Peut-être engendreront-ils de nouvelles *abstractions* qui *dessineront l'esquisse des contours* d'autres objets. Peut-être fleuriront-ils sur d'autres sols fertiles, loin de « cette terre puissance et chaude » des quatuors de Beethoven dont parle Romain Rolland.

ANNEXES

ANNEXES DE LA PREMIERE PARTIE

ANNEXE 1 :

SECOND QUATUOR, ELLIOTT CARTER

NOTE DE PROGRAMME ET INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES

Informations générales¹⁶⁶

- Date de composition : 1959
- Durée : 22 minutes
- Éditeur : Associated Music Publishers
- Commande: Quatuor Stanley

Information sur la création

- 25 mars 1960, États-Unis, New York, par le Quatuor Julliard.

Titres des parties

- INTRODUCTION
- ALLEGRO FANTASTICO
- CADENCE D'ALTO
- PRESTO SCHERZANDO
- CADENCE DE VIOLONCELLE
- ANDANTE ESPRESSIVO
- CADENCE DE VIOLON
- ALLEGRO
- CONCLUSION

Note de programme

Mes deux premiers quatuors (de 1951 et 1959), aujourd'hui *, me semblent exister dans des univers de temps différents, le premier s'élargissant, le second se condensant et se concentrant. Bien que cette opposition n'ait guère été consciente à l'époque de leur composition. Chacun présente une version différente de l'expérience humaine du temps, telles celles imaginées par Thomas Mann dans un chapitre de *LA MONTAGNE MAGIQUE*, intitulé « Dans l'océan du temps », où il écrit : « Il ne serait pas difficile d'imaginer l'existence de créatures, peut-être sur des planètes plus petites que la nôtre, pratiquant une économie de temps miniature... Et, à l'inverse, on peut concevoir un monde si spacieux que son système de temps lui procure aussi une scansion majestueuse... »

Bien que ces deux quatuors traitent du mouvement, du changement, de la progression dans laquelle la répétition littérale ou mécanique trouve peu de place, le développement de

¹⁶⁶ <http://brahms.ircam.fr/works/work/7214/>

l'expression et de la pensée musicales durant les huit années qui les séparent me semble d'une portée considérable. Leur différence, mis à part les échelles de temps, pourrait être comparée d'une part aux types de continuités que l'on trouve dans l'œuvre de Mann ¹ dans ses premiers écrits, les personnages maintiennent leurs identités de caractère durant toute une œuvre avec toutefois certains changements révélateurs ² et d'autre part aux nouvelles de Joseph Conrad par exemple, où chaque personnage est un archétype auquel les diverses autres incarnations se réfèrent constamment (comme le fait Joyce, d'une manière différente, dans FINNEGANS WAKE).

Dans le *Premier Quatuor*, la récurrence d'idée est plus littérale que dans le DEUXIEME QUATUOR, où le rappel ne restitue que certains traits d'expression ³ « modèles de comportement », vitesses, et intervalles ⁴ qui forment la base d'une série toujours changeante d'incarnations. Le langage musical du DEUXIEME QUATUOR a, quant à lui, émergé presque inconsciemment à partir d'idées du *Premier Quatuor*, ainsi que de mon travail durant les années cinquante.

[...] (cf. texte sur le *Premier Quatuor*)

Ecrit en 1959, le DEUXIEME QUATUOR contraste passablement avec le *Premier*. Comme je l'ai dit précédemment, ce quatuor emploie peu la répétition thématique, celle-ci étant remplacée par une série toujours changeante de motifs et de figures reliées entre eux par des relations internes. Les instruments sont dans une certaine mesure enfermés dans leur rôle, car chacun avec une certaine logique invente son matériau à partir de sa propre attitude expressive, ainsi qu'à partir de son propre répertoire de vitesses et d'intervalles musicaux. Chaque instrument est un peu comme un personnage dans un opéra.

La séparation des caractères instrumentaux est conservée de manière relativement distincte tout au long de la première moitié de l'oeuvre, mais devient de plus en plus homogène à mesure que l'on approche de la conclusion, point à partir duquel la séparation émerge à nouveau. La forme du quatuor en tant que telle permet de clarifier les éléments de cette conversation à quatre. Les individus sont reliés les uns aux autres par ce que l'on pourrait métaphoriquement nommer trois formes de réactivité : vassalité, camaraderie et confrontation.

L'INTRODUCTION et la CONCLUSION présentent, dans le mode « camaraderie » et sous une forme aphoristique, le répertoire de chaque instrument. L'ALLEGRO FANTASTICO est dominé par le premier violon, dont la partie fantasque et ornée est « imitée » par les trois autres instruments, chacun respectant sa propre individualité ; la même chose se passe dans le PRESTO SCHERZANDO mené par le second violon et dans l'ANDANTE mené par l'alto. L'ALLEGRO FINAL, bien que dominé par le violoncelle ⁵ qui de temps en temps attire les autres dans une de ses accélérations caractéristiques ⁶, tend plutôt à privilégier le modèle du « compagnonnage » au détriment de celui de la « vassalité ».

Entre ces mouvements se trouvent des « cadences de confrontation » ou d'opposition instrumentales : après l'ALLEGRO FANTASTICO, l'alto joue sa cadence expressive ⁷ presque une lamentation ⁸, confronté aux explosions des trois autres qu'on pourrait qualifier de rageuses ou ridicules ; après le PRESTO SCHERZANDO, le violoncelle, jouant d'une façon libre et romantique, affronte le temps strict et insistant des autres ; finalement, après l'ANDANTE ESPRESSIVO, le premier violon continue tel un virtuose et s'oppose au silence des autres, lesquels, avant la fin de cette cadence, commencent l'ALLEGRO FINAL. Tout au long du

quatuor, le second violon a une influence modératrice, jouant ses notes PIZZICATO ou ARCO pour marquer un temps régulier, sa moitié, ou son double f et toujours à la même vitesse.

* TEXTE ECRIT EN 1970.

Elliott Carter, *notice du Festival Archipel*, Genève, 25 mars 1992.

ANNEXE 2 :

TROISIÈME QUATUOR, ELLIOTT CARTER

NOTE DE PROGRAMME ET INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES

Informations générales¹⁶⁷

- Date de composition : 1971
- Durée : 22 minutes
- Éditeur : Associated Music Publishers
- Commande: Julliard School pour le Quatuor Julliard
- Dédicace : au Quatuor Julliard

Information sur la création

- 23 janvier 1973, États-Unis, New York, par le Quatuor Julliard.

Titres des parties

- Duo (1. FURIOSO, 2. LEGGERISSIMO, 3. ANDANTE ESPRESSIVO, 4. PIZZICATO GIOCOSO)
- Duo (1. MAESTOSO, 2. GRAZIOSO, 3. SCORREVOLE, 4. PIZZICATO GIUSTO, MECCANICO, 5. LARGO TRANQUILLO, 6. APPASSIONATO)

Note de programme

Le troisième quatuor, comme le deuxième, traite des relations entre les instruments ; mais, au lieu d'opposer constamment l'un des instruments aux trois autres, le quatuor est partagé en deux groupes : le duo I, violon et violoncelle ; le duo II, violon et alto. Le duo I doit jouer quasi rubato, « d'une manière intense et expressive, impulsivement », ses quatre mouvements : FURIOSO ; LEGGERISSIMO ; ANDANTE ESPRESSIVO ; PIZZICATO GIOCOSO. Le duo II joue ses six mouvements dans un tempo strict : MAESTOSO ; GRAZIOSO ; SCORREVOLE ; PIZZICATO GIUSTO, MECCANICO ; LARGO TRANQUILLO ; APPASSIONATO. Les mouvements des deux duos sont brisés en fragments importants, joués dans un ordre différent de celui qui vient d'être donné pour chaque duo. Il se crée un entrelacs de modes et de matériaux, dans lequel les changements de mouvement d'un duo se produisent pendant que l'autre duo poursuit l'exécution du mouvement qu'il est en train de jouer. L'œuvre commence par le FURIOSO du duo I (construit sur la septième majeure) joué en même temps que le MAESTOSO du duo II (quinte juste). Plus loin, le FURIOSO du duo I réapparaît pendant le PIZZICATO GIUSTO, MECCANICO (quarte augmentée) du duo II, et continue alors que le duo II passe à son GRAZIOSO (septième mineure). Ensuite, le FURIOSO du duo I se développe longuement, faisant son entrée pendant le LARGO TRANQUILLO (tierce majeure) du duo II, continuant

¹⁶⁷ <http://brahms.ircam.fr/works/work/7211/>

pendant la pause du duo II et une partie du SCORREVOLE du duo II. On peut tracer un plan semblable pour tous les mouvements de l'oeuvre.

Bien entendu, toutes ces sections ne sont pas de même longueur, et elles possèdent des points forts différents, puisque chaque mouvement pris comme un tout (bien qu'en réalité il soit fragmenté) a sa forme propre, et comporte des passages plus emphatiques que d'autres. Un des principaux intérêts dramatiques et techniques de ce jeu formel tient dans les possibilités de contrastes entre le « non-motivé », changements abrupts d'un fragment à un autre, et le « motivé », continuité des mouvements dans lesquels un élément grandit de façon évidente, émergeant d'un autre élément.

Elliott Carter, *note de programme du concert du Festival Archipel*, 26 mars 1992.

ANNEXE 3 :

QUATRIÈME QUATUOR, ELLIOTT CARTER

NOTE DE PROGRAMME ET INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES

Informations générales¹⁶⁸

- Date de composition : 1985
- Durée : 24 minutes
- Éditeur : Boosey & Hawkes
- Commande: National Endowment for the Arts pour les quatuors : Composers String Quartet, Sequoia Quartet et Thouvenel Quartet
- Dédicace : au Composers String Quartet

Information sur la création

- 17 septembre 1986, États-Unis, Miami, Floride, Université, Festival de Miami, par le Composers String Quartet.

Titres des parties

- APPASSIONATA
- SCHERZANDO
- LENTO
- PRESTO

Note de programme

Ce qui caractérise le QUATUOR N° 4 est mon désir de donner à chaque membre du groupe sa propre identité musicale : il y a là un reflet de l'esprit démocratique par lequel chaque membre d'une société affirme son identité particulière tout en contribuant à un effort collectif - ce concept commande toute ma production récente.

Dans ce quatuor, plus que dans mes autres œuvres, l'esprit de coopération prédomine. Chaque partie possède ses propres matériaux, son expressivité particulière et chacune participe, à sa manière, à une conversation à quatre voix. Malgré de nombreuses variations d'humeur, de vitesse, des pauses fréquentes, l'œuvre est construite en un seul et long mouvement fait de constantes transformations. A l'arrière-plan, cependant, on peut percevoir une allusion à la construction traditionnelle du quatuor à cordes classique - APPASSIONATO, SCHERZANDO, LENTO, PRESTO.

¹⁶⁸ <http://brahms.ircam.fr/works/work/7212/#program>

Le QUATUOR N° 4 est dédié au Composers String Quartet, qui commanda la partition avec deux autres quatuors - les Séquoia et Thouvenel Quartets - financés en partie par le National Endowment for the Arts. La partition fut écrite durant une partie de l'année 1985-1986, à New York, Waccabuc, et à l'Académie américaine de Rome. C'est le Composers String Quartet qui en donna la première au Festival de Miami en septembre 1986.

Elliott Carter, *notice du Festival Archipel*, Genève, 26 mars 1992.

ANNEXE 4 :

L'ÉCOUTE AU SEIN DU QUATUOR

EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC **PHILIPPE BERNHARD**

Rencontre avec Philippe Bernhard, premier violon du quatuor Modigliani

Le 15 avril 2012,

Lille,

Camille Prost : Que t'apporte cette formation, techniquement parlant ? Est-ce que le quatuor a développé un certain nombre de capacités ? Une capacité d'écoute particulière, par exemple ?

Philippe Bernhard : Techniquement, le quatuor a tout réveillé ! Jusque-là, j'avais appris à jouer du violon correctement, avec le quatuor, tout a pris une autre dimension... Cette capacité d'écoute dont tu parles, c'est comme des radars. Il faut être en permanence en train d'écouter les autres. Mais ce n'est pas quelque chose qui s'apprend, ça se *vit*. On ne l'a pas appris au conservatoire, on l'a acquis au fil des répétitions et des concerts. On l'apprend dans les moments où l'on n'est pas ensemble et dans les moments où on est ensemble ! Quand on n'est pas ensemble, on se rend compte de ce qui ne va pas, on analyse... Quand on est ensemble, on est attentif, on le ressent physiquement, et on sait qu'ensuite c'est cela que l'on doit rechercher. Nous avons aussi beaucoup développé nos capacités instrumentales individuelles... Après des centaines et des centaines de concerts, c'est inévitable ! L'expérience de se retrouver aussi souvent sur scène, avec toujours les quatre mêmes personnes, crée un vécu commun très fort, qui implique une forme d'exigence supplémentaire : on élève alors le niveau individuel et le niveau du groupe.

ANNEXES POUR LA DEUXIEME PARTIE

ANNEXE 5 :

EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC MARC COPPEY

Rencontre avec Marc Coppey, violoncelliste

Le 16 janvier 2012,

Paris,

Camille Prost : Qu'est-ce que vous pensez du répertoire pour quatuor à cordes et quelles sont, selon vous, les raisons de son succès en tant que genre ?

Marc Coppey : Je pense que, de manière générale, les cordes sont plus intemporelles ; elles sont moins liées à la technique, même s'il y a des évolutions de la technique qui ont affecté, qui ont modifié la sonorité des cordes, mais relativement peu au fond, contrairement au piano, et même d'une certaine manière contrairement aux vents. Je pense que le changement sur les instruments à vents peut être encore plus considérable...

La variété sonore portée par les instruments à cordes, leur potentialité sonore est plus grande : les modes de jeux permettent une infinité de sonorités, les tessitures sont extrêmement larges. C'est un paradoxe : les instruments à cordes et le quatuor sont nés au moment de l'apogée du système tonal, ils en sont l'expression ; l'accord en quinte est là pour en témoigner, et en même temps, cet accord-là... qu'en a-t-on fait ? C'est vraiment ce qui a fait que ça a duré, que ce soit pour les instruments en soliste ou pour les cordes. C'est ce point d'équilibre qui permet une adaptabilité à des modes de jeux et à des modes d'expression harmoniques complètement différents de la musique tonale occidentale. Du coup, tous les bouleversements liés à l'évolution des langages de la fin du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, que ce soit par la modernité, le folklore, les musiques du monde ; enfin tout ce qu'on peut lister : les instruments à cordes ont pu s'adapter à ça, voire ont porté cela ... Il suffit de voir, vous parliez de Ravel, enfin moins dans son quatuor qui est un œuvre de jeunesse mais quand on regarde l'écriture de Ravel pour les cordes dans la sonate pour violon et piano, l'Ecole de Vienne et les Hongrois, trois pôles importants de modification enfin d'évolution de l'écriture pour les cordes, ils ont tous trouvé dans le quatuor une chambre d'écho à ça, je crois, qui s'explique je pense par ce que je viens de dire, même si ce n'est pas vraiment exclusif ...

Une sorte de laboratoire ?

Exactement ! C'est exactement ce que j'allais dire sur le fait qu'il y a de l'expérimentation qui est possible. Et ça finalement c'était vrai depuis le début, c'était présent depuis Haydn, sinon il n'aurait pas écrit des dizaines de quatuors, c'est-à-dire que c'est à la fois un genre qui exige une formalisation implacable parce que ça ne résiste pas, on ne peut pas... On n'a pas la rutilance de l'orchestre,

qui permet de masquer des faiblesses d'écriture et à la fois on a quand même une ouverture à une variété sonore extrêmement importante, donc c'est ce fameux point d'équilibre. On a aussi ce rapport à l'intimité évidente d'un petit groupe et en même temps on a une illusion du nombre qui est considérable, c'est 4 instruments mais c'est 16 cordes ; ça fait beaucoup 16 cordes, ça commence à faire beaucoup ! »

ANNEXE 6 :

EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC BERNARD FOURNIER

Rencontre avec Bernard Fournier, musicologue, spécialiste du quatuor à cordes,
Le 18 janvier 2012,
Paris,

A propos de la problématique de la musique mixte : la question du quatuor avec électronique

Camille Prost : Le quatuor a une plasticité, une malléabilité... d'où cette permanence dans l'histoire de la musique et son succès, aussi...

Bernard Fournier : Pour moi, ce qui me fascine le plus, c'est le fait de créer une puissance sonore et une impression de surpuissance incroyable avec un simple quatuor, dans la *Grande Fugue* par exemple, ou le fait de créer des sons absolument incroyables avec les simples instruments du quatuor comme Lachenmann, ça me paraît beaucoup plus intéressant que d'y adjoindre des choses qui viennent de l'extérieur et qui peuvent être enlevées facilement. Il me semble que si le quatuor est aussi intéressant comme genre, c'est justement parce que c'est un genre limité, mais un genre, dont, malgré ses limites, les grands compositeurs ont toujours su trouver des possibilités nouvelles. Donc soit en termes de langage, soit en termes de sonorité, soit en termes de forme, soit tout ce que l'on veut... Pour moi, ajouter des instruments c'est un peu tricher.

Oui, et du coup on perd sa richesse, sa force...

C'est pour ça qu'aujourd'hui je suis toujours un peu sur la défensive ou un peu critique avec les compositeurs qui utilisent le quatuor en disant : « De toute façon, il faut sortir des clous, aujourd'hui c'est la transgression... » Mais justement, c'est une mauvaise transgression. Ce n'est pas une transgression intéressante, facile, sage...

ANNEXE 7 :

EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC FRANCK CHEVALIER

Rencontre avec Franck Chevalier, altiste du quatuor Diotima

Le 14 février 2012,

Paris,

Franck Chevalier : Le quatuor a su résister au temps parce que c'est un organisme fort, une parfaite combinaison, un point d'équilibre, mais aussi parce qu'il y a eu des interprètes de génie qui ont su lui donner ses lettres de noblesse et inspirer des compositeurs : Kolish, Arditti... Il y a un avant-Kolish dans l'histoire du quatuor et un après. Les Arditti ont donné des règles au genre, etc.

.....

Nous précisons que, lors de cet entretien, de nombreux autres points ont été abordés, notamment :

- La vie au sein du quatuor et le travail spécifique au quotidien
- Le répertoire, l'ouverture du quatuor à la musique contemporaine
- La pratique de l'alternance entre violon 1 et violon 2
- Le choix des instruments
- La double pratique de musicien d'orchestre et de quartettiste :

Franck Chevalier : Je pense qu'on peut mêler les deux. Les deux se nourrissent, interagissent. D'ailleurs, contrairement à ce qu'on dit souvent, le quatuor aide à jouer dans l'orchestre et l'inverse est vrai aussi. Je pense que la pratique de l'orchestre a de nombreuses vertus. Si l'on est attentif, si l'on regarde comment un chef fait travailler, on apprend beaucoup, c'est la première chose.

La seconde, c'est qu'il y a beaucoup d'œuvres pour quatuor qui sont les miroirs d'œuvres orchestrales, c'est le cas chez Beethoven bien sûr, mais pas seulement. En orchestre on regarde la manière dont la pièce est orchestrée et on trouve ensuite de nombreuses similitudes quand on travaille les quatuors. C'est par exemple très vrai chez Ravel. Si on regarde une œuvre comme *Ma mère l'Oye* puis le *Quatuor*, des choses se répondent, en fait. C'est très enrichissant.

ANNEXE 8 :

L'ORCHESTRE DE MANNHEIM

Tableau récapitulatif de l'évolution de la taille de l'orchestre, d'après *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tome 11, p. 625 :

	1720	1756	1777	1782
Fl	15	4	2	4
Ob		2	2	3
Cl		/	2	3 +1
Bn		2	4	4
Hn		4	2	4+2
Tpt	?	12	?	?
Drum	?	2	?	?
Vn1	2	10	10/11	18 + 5
Vn2		10	10/11	
Va	2	4	4	3
Vc	2	4	4	4
Db	3	2	4	3

L'orchestre de Mannheim est associé à un nom : J.V. Stamitz. Ce compositeur resta à Mannheim de 1741 à sa mort, en 1757. Il y attira des compositeurs et des instrumentistes d'Europe centrale (F.X Richter par exemple) ou des provinces de l'Empire (J. Holzbauer, Cannabich...). L'orchestre devint vite un centre d'expérimentation musicale et fut une référence en Europe.

Sur le plan de la forme, Stamitz et ses disciples adoptent les schémas proposés par l'Ecole Vienne et les instrumentations sont les mêmes mais à Mannheim, on commence à individualiser les vents. Ces derniers deviennent parfois solistes et ils sont utilisés pour leurs couleurs. Mais c'est surtout dans le domaine des nuances que Stamitz innove ; alors que les autres compositeurs ne pratiquaient que le procédé d'écho (forte/ piano), il va pour la première fois ouvrir l'éventail des nuances en les notant sur les partitions. On lui doit également les premiers crescendos d'orchestre pour créer un effet sonore qui a, nous en avons maints témoignages, surpris et ravi les auditeurs de l'époque.

ANNEXE 9 :

LES DEUX POÈMES DE STEFAN GEORGE

Poèmes mis en musique par Schönberg
dans son *Second quatuor, opus 10* :

LITANEI⁶²¹

Tief ist die Trauer
die mich umdüstert·
Eintret ich wieder
Herr! in dein Haus ...

Lang war die Reise·
matt sind die Glieder·
Leer sind die Schreine·
voll nur die Qual.

Durstende Zunge
darbt nach dem Weine.
Hart war gestritten.
starr ist mein Arm.

Gönne die Ruhe
schwankenden Schritten.
Hungrigem Gaume
bröckle dein Brot!

Schwach ist mein Atem
rufend dem Traume
Hohl sind die Hände
fiebernd der Mund ...

Leih deine Kühle
lösche die Brände.
Tilge das Hoffen
sende das Licht!

Gluten im Herzen
lodern noch offen ·
Innerst im Grunde
wacht noch ein Schrei ...

Töte das Sehnen ·
schliesse die Wunde!
Nimm mir die Liebe ·
gieb mir dein Glück!

LITANIE

Profond est le deuil
Qui m'efface.
Je reviens
Dans ta maison, Seigneur !

Long fut le voyage
Les membres me pèsent,
Mes malles sont vides,
Mais ma souffrance déborde.

Ma langue desséchée
demande du vin.
Âpre fut le combat,
gourd est mon bras.

Accorde la paix
Aux pas qui vacillent,
Émiette ton pain
pour un palais affamé !

Comme dans un rêve,
mon souffle est faible.
Ma main vide,
ma boucle enfiévrée.

Donne-moi ta fraîcheur,
Eteins l'embrasement,
Efface l'espérance,
Envoie de la lumière en moi.

Des braises brûlent encore
dans mon cœur,
Au plus profond de moi,
j'entends un cri.

Tue le désir,
Ferme les blessures !
Ôte-moi l'amour,
Accorde-moi la paix !

⁶²¹ Stefan George, *Siebente Ring* (1907), Boecklin,
in *Werke, Ausgabe in zwei Bänden*, Klett-Cotta,
Band 1, Stuttgart, 1934.

ENTRUECKUNG⁶²²

Ich fühle Luft von anderem Planeten.
Mir blassen durch das Dunkel die Gesichter
Die freundlich Eben noch sich zu mir drehen.

Und Bäum und Wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und Du Lichter
Geliebter Schatten Ź Rufer
meiner Quaten Ź

Bist nun erloschen ganz in tiefern Gluten
Um nach dem Taumel streitenden getobes
Mit einem frommen Schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen Kreisend Webend ·
Ungründigen Danks und unbenamten Lobes
Dem grossen Atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes Wehen
Im rausch der Weihe wo inbrünstige Schreie
In staub geworfner beterrinnen Flehen:

Dann seh ich wie sich duftige Nebel Lüpfen
In einer Sonnerfüllten klaren Freie
Die nur umfängt auf fernsten Bergesschlüpfen.

Der Boden schüttert Weiss und weich wie Molke..
Ich steige über schluchten ungeheuer ·
Ich fühle wie ich über letzter Wolke
In einem meer kristallnen Glanzes Schwimme Ź
Ich bin ein funke nur vom heiligen Feuer
Ich bin ein Dröhnen nur der heiligen Stimme.

ELOIGNEMENT

Je sens lřatmosphère dřune autre planète.
Dans le noir, pālissent les visages
Qui jusquřalors me souriaient.

Arbres et chemins que jřaimais sřestompent
Devenus ř peine perceptibles ; et toi, řclat
Des ombres aimées ř Hřraut
de mes tourments-

Tu es dřormais entiřrement řteint, au cřur des braises,
Pour, passř le tumulte du chaos dřchařnř,
Mřinspirer une terreur pieuse.

Je me dissous en sons, tournoyants, agitřs,
De merci sans raison, de louange sans objet,
Me livrant sans espoir au grand souffle.

Un vent impřtueux me submerge
Dans lřivresse de lřinitiation oř sřřlřvent, en ferventes
[clameurs
Les supplications de celles qui prient, jetřes dans la
[poussiřre :

Je vois alors monter les douces nuřes,
Dans un espace libre, clair et empli de soleil
Qui nimbe seulement les pics les plus lointains.

Le sol tremble, immaculř, mol, tel une mousse de lait..
Je franchis des crevasses abyssales ;
Je me sens, sur un ultime nuage,
Nager en une mer de splendeur cristalline.
Je ne suis quřune řtincelle du feu sacrř,
Je ne suis quřun grondement de la voix sacrře.

⁶²² *Eodem loco.*

ANNEXE 10 :

HELIKOPTER-STREICHQUARTETT, K. STOCKHAUSEN

Schéma pour appuyer l'analyse :

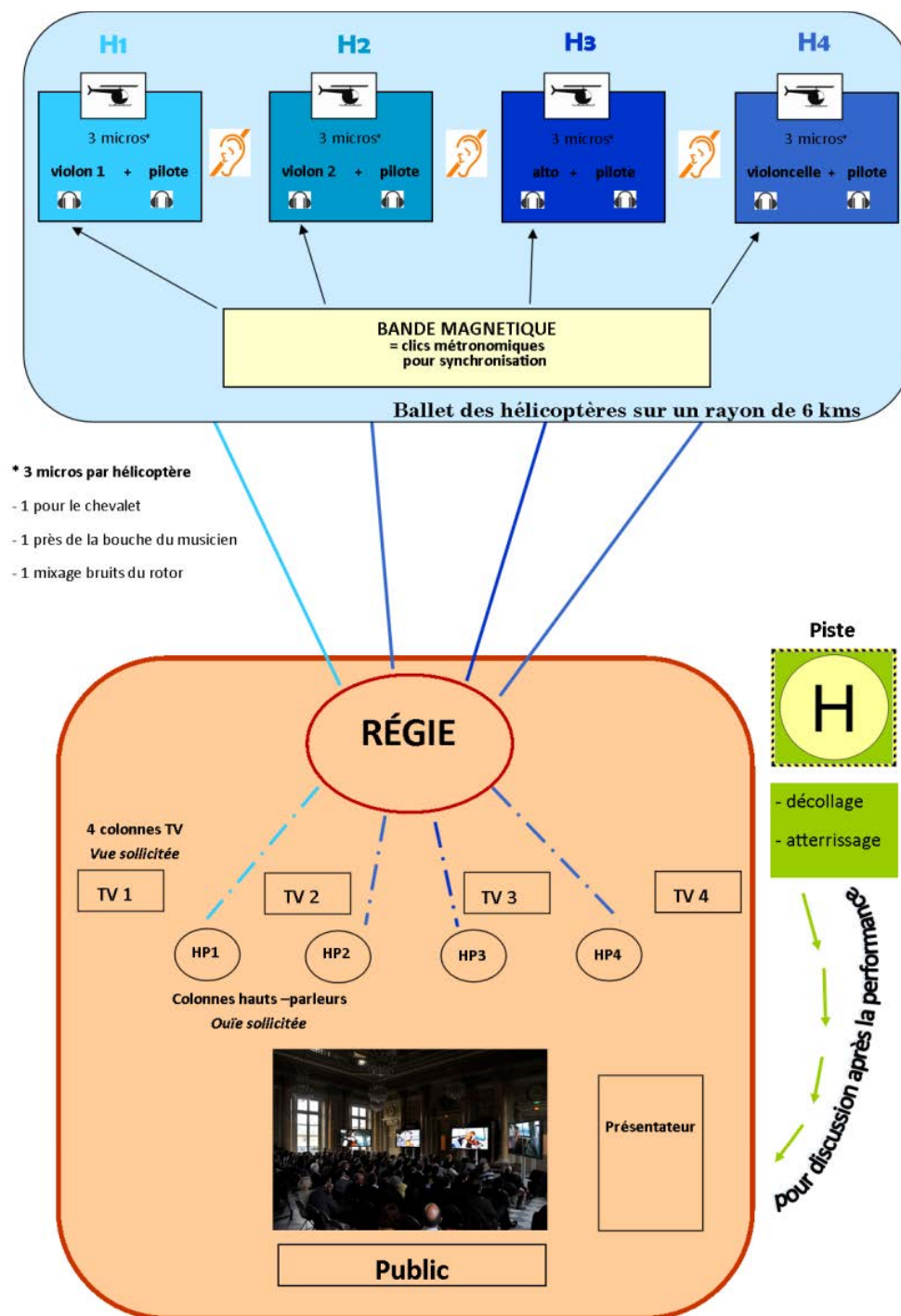


Photo à l'intérieur du schéma :

« Nuit blanche » à la Monnaie de Paris, le 5 octobre 2013, par Elysian Quartet.

ANNEXES DE LA TROISIEME PARTIE

ANNEXE 11 :

STREICHERKREIS, FLORENCE BASCHET

NOTE DE PROGRAMME ET INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES

Œuvre pour quatuor à cordes « augmenté » et dispositif électroacoustique *live*

Informations générales

- Date de composition : 2007 - 2008
- Durée : 25 minutes
- Éditeur : Jobert
- Dédicace : à mes amis musiciens, Serge Lemouton, Frédéric Bevilacqua, le Quatuor Danel et Nicolas Donin. À Nicole, ma mère

Information sur la création

- 13 novembre 2008, France, Paris, Ircam, espace de projection, par le quatuor Danel.

Information sur l'électronique

Information sur le studio : Ircam

RIM (réalisateur(s) en informatique musicale) : Serge Lemouton

Dispositif électronique : temps réel

Note de programme

Cette pièce, commandée par l'Ircam, a été réalisée dans les studios de l'institut en collaboration avec Serge Lemouton pour la réalisation informatique musicale, Frédéric Bevilacqua pour les outils d'analyse et de reconnaissance du geste ainsi qu'Emmanuel Fléty, Nicolas Leroy et Matthias Demoucron pour le système de captation du geste. Il s'agit de la création mondiale de l'œuvre.

Si je devais traduire littéralement en français le titre que j'ai donné à ce quatuor, j'écrirais : *Le Cercle de ceux qui jouent des instruments à cordes frottées*. Par ce titre, mon intention est de souligner la dimension de musique de chambre de cette œuvre écrite pour des instruments à cordes mises en résonance par le frottement de l'archet.

La forme musicale de ce quatuor suit l'itinéraire d'une spirale qui s'enroule vers son centre, du cercle le plus large au cercle le plus serré, superposant ainsi trois cycles sonores. Cette structure formelle me permet de créer des sphères communes entre les cycles, que l'on entend comme des échos de mémoire du cycle précédent ou des prémices en résonance du cycle à venir. Jeu d'ambiguïtés et de métamorphoses du matériau musical qui privilégie cependant la cohérence de l'œuvre par l'exercice de la mémoire et de la perception de l'auditeur.

Ce quatuor est l'aboutissement d'une longue période de recherche à l'Ircam qui portait sur la

notion de geste instrumental. Cette notion de geste est en fait plurielle dans STREICHERKREIS. Elle va de l'analyse du geste à l'origine du mode de jeu, jusqu'au geste musical collectif, voire le geste compositionnel. Pendant le parcours de la spirale, cette notion musicale évolue d'une énonciation successive de micro-gestes constitutifs de modes de jeux, à un geste plus global requérant la participation des quatre musiciens, en passant par une articulation de modes de jeux composés.

En formation de quatuor, l'interprétation du texte musical est soumise à l'intelligence musicale de chacun et à l'écoute réciproque et partagée des interprètes. Les quatre instruments du quatuor à cordes forment un seul corps sonore dont les éléments gestuels peuvent être particuliers à chacun et/ou communs à tous. Ce qui m'intéresse alors, c'est d'entendre, par la qualité du geste, l'interprétation donnée à ce corps sonore partagé. L'instrumentiste est l'exécutant, l'interprète du texte musical ; il me semble important qu'il puisse aussi être INTERPRETE-ACTEUR dans le jeu des transformations de son propre son par le dispositif électroacoustique, qu'il puisse JOUER aussi la partition électroacoustique que l'on entend dans les haut-parleurs.

STREICHERKREIS développe donc de nouveaux modes de communication et d'interaction entre instrumentistes et dispositif. C'est ce qui lui vaut ce nom particulier de « quatuor augmenté » qui s'explique par les six capteurs gestuels miniaturisés posés sur chaque archet. Ce système de captation est transmis au dispositif et permet aux instrumentistes d'interpréter en temps réel les transformations sonores selon leur geste d'archet. Ce sont les coups d'archet des instrumentistes du quatuor à cordes qui vont définir les paramètres des transformations sonores.

Nous avons élaboré un dispositif de reconnaissance et de SUIVI DE GESTE permettant ainsi, de façon précise et musicale, la synchronisation entre partition instrumentale et partition électroacoustique. Ce qui sera une première. Dans le domaine de l'interaction entre instruments acoustiques et dispositif électroacoustique, STREICHERKREIS ouvre très certainement une nouvelle page de musique.

Le traitement électroacoustique se fait en temps réel sur le son des instrumentistes. De manière générale, je cherche à ce qu'il ne masque pas le son du quatuor mais se fonde dans l'écriture : la distance entre son instrumental et son transformé est subtile.

Dans le premier cycle de la spirale, le traitement cherche à mettre en relief le timbre et le caractère bruité lié au frottement de l'archet sur la corde. Il peut amplifier la mise en espace du quatuor, certaines caractéristiques de l'écriture comme la microtonalité ou l'exploitation des dynamiques. Chaque instrumentiste successivement transforme son propre son par son propre geste en s'appropriant les transformations et les énoncés gestuels. Dans le deuxième cycle, je travaille sur l'interaction d'un instrumentiste sur les trois autres : un des quatre interprètes transforme par son geste le son des autres. Le traitement se polarise sur certaines

hauteurs et certains gestes musicaux afin de créer une dialogie entre son acoustique et électroacoustique. Dans le dernier cycle, les quatre instrumentistes transforment leur propre son mais cette fois-ci collectivement, pour recréer parallèlement une autre image sonore du quatuor.

Je tiens à remercier toute l'équipe de l'Ircam qui, tout au long de ce travail, m'a toujours soutenue. Les moyens de mise en œuvre de cette pièce ont nécessité une double approche associant recherche et création. J'ai trouvé particulièrement intéressante et riche en échanges l'évolution de ce processus singulier et ambitieux qui s'est installé sur deux ans, associant du début à la fin du processus tous les acteurs concernés par l'œuvre : chercheurs, réalisateur en informatique musicale, ingénieurs, musicologue et les quatre interprètes du Quatuor Danel.

Florence Baschet.

ANNEXE 12 :

EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC RAPHAEL MERLIN

Rencontre avec Raphaël Merlin, violoncelliste du quatuor Ebène

Le 7 Février 2013,

Paris,

EXTRAIT 1 :

Camille Prost : Je voudrais montrer en quoi la formation (2 violons, un alto et un violoncelle) conditionne le corps du musicien, c'est vraiment quelque chose qui me fascine...

Raphaël Merlin : Le corps ? C'est-à-dire ?

CP : C'est-à-dire que le geste du musicien et sa manière de jouer sont conditionnés par le nombre de musiciens avec qui il joue et la nature de ces instruments. C'est comme s'il y avait un geste qui serait spécifique au quatuor ... je dis corps parce que ce n'est pas seulement la main et le bras, c'est aussi l'oreille et l'ensemble du corps.

RM : Les déformations professionnelles, quoi ?

CP : Ce ne sont pas forcément des « déformations », c'est qu'à force de jouer dans un quatuor, le corps prend certaines habitudes, mais ce n'est pas forcément négatif ; le corps est plastique, donc il doit y avoir certaines choses qui se cristallisent et qui seraient peut-être différentes si le musicien était devenu musicien d'orchestre ou soliste ?

RM : Certainement. Et ça, c'est évident. Mais tu veux prouver ça ? Tu veux mettre ça en lumière ?

CP : Oui, j'aimerais bien, entre autres. Enfin, mon idée c'est de travailler sur ce qu'est la formation de manière philosophique, donc toutes les articulations entre le genre et la formation sont au centre du sujet et comment la formation

conditionne le corps musicien, mais encore une fois, tout cela n'est pas forcément négatif...

RM : non, je sais bien mais le problème c'est que ça, c'est très vaste. Et puis je ne peux parler que de mon quatuor mais en pensant aux autres, il me semble qu'il y a quand même des récurrences. Par exemple, un premier violon de quatuor, la plupart du temps, est obligé de développer une présence, une puissance sonore, même de jouer très fort, parfois trop, pourquoi ? Parce que lui, il a toujours la nécessité (pas toujours mais encore une fois, le plus souvent) de faire entendre son discours dans son intégralité en tant que partie principale et moi, violoncelliste, je ne l'éprouve pas en quatuor très souvent, mais les rares fois où j'ai joué avec orchestre, c'était évident ; se distinguer par le timbre quand on joue avec orchestre, ce n'est en général pas très compliqué : l'écriture, le fait qu'on te met devant, le fait que tout le monde est suspendu à ce que tu fais, ça facilite le truc. Mais malgré tout tu te rends bien compte que tu joues beaucoup plus fort quand tu es soliste, et c'est naturel, ça vient tout seul. Quand tu es quartettiste et que tu es Premier violon, tu as souvent ce même besoin. Donc, au bout de 10 ans, le premier violon joue très fort, c'est-à-dire qu'il a la capacité d'une grande puissance sonore et ça peut poser problème s'il oublie d'écouter les autres. S'il n'oublie pas, il n'y a pas de souci. Encore une fois, la qualité principale, c'est ce qu'on disait tout à l'heure, c'est d'écouter les autres tout en amenant quelque chose et tout en imaginant.

Gagnepain, qui était mon prof, dit : le processus du musicien, c'est : je lis sur la partition, j'entends, je l'imagine, je le joue et ensuite j'écoute pour contrôler la différence entre ce qui sonne et ce que j'ai entendu, ce que j'ai imaginé ; c'est exactement la même chose dans le quatuor, sauf que dans le quatuor, dans l'idéal, tu lis 4 parties, tu en joues 1. Tu en imagines 4, tu n'en joue qu'une, mais tu réajustes par rapport à ce que tu entends des 3 autres. Tu dois quand même imaginer les 3 autres, ça c'est dans l'idéal. Mine de rien, il faut des gros cerveaux ... il faut un gros disque dur pour être un bon quartettiste. Mais ça se développe. C'est ce qui rend le truc très exigeant et parfois très ingrat. Quand tu fais de la musique moderne, c'est terrible, tu peux passer un temps incroyable juste pour apprendre une heure de musique ; ce qu'un pianiste pourrait monter en un rien de temps, parce qu'il a tous les éléments sous les yeux et que tout est sous son contrôle, quand tu es dans le quatuor, tu dois regrouper ce que tu lis et regrouper ce que les autres font parce qu'eux-mêmes ne le jouent pas pareil que ce que tu aurais voulu ! C'est très fastidieux... Donc ça c'est un exemple de déformation professionnelle !

CP : Je pense que l'expérience qui fait que c'est démontrable, est la suivante : imagine que toi tu te mettes à côté du premier violon, à un moment donné, tu es perdu... c'est bien qu'il y a quelque chose qui s'est cristallisé et qui d'un seul coup s'inverse. C'est comme si tu avais eu des repères qui s'étaient créés au fur et

à mesure ... C'est quelque chose de physique même, de l'ordre de la présence... de la position des corps dans l'espace.

RM : La disposition dans l'espace, tu veux dire ? Ça c'est certain. Tu sais il y a des quatuors qui jouent le violoncelliste au centre, ça nous on n'ry a jamais vraiment cru, à ça. Ça peut avoir du bon...

CP : *C'est surtout les pays de l'Est ?*

RM : Autrichiens peut-être, non ? On dit toujours « à la viennoise », tu sais...

EXTRAIT 2 :

Raphaël Merlin : [...] Le problème de la disposition traditionnelle en arche, avec : 1-2-alto-violoncelle, c'est que le second violon est un peu plus loin de l'auditeur et qu'en plus le registre fait qu'il joue un peu plus grave ; une octave en dessous du premier, environ, et c'est un registre qui est difficile à produire sur un violon, ce sont les cordes médiums et donc il doit toujours jouer plus fort. C'est-à-dire que le premier violon, naturellement joue fort, mais le second violon doit jouer au-delà de la raison, il doit jouer encore plus fort. Mais fort d'une manière qui amène de la présence pas d'une manière ...

Camille Prost : *Oui, pas tout en force !*

RM : Non. Alors, il y a des exemples étonnants comme par exemple Gerhard Schulz, le second violon des Berg, lui, il avait un son très dense, très compact et très proche du centre. Qu'est-ce qu'il pourrait y avoir d'autres comme déformations ? Par exemple, un violoncelliste de quatuor finit par avoir tellement la responsabilité du diapason, par le fait que ses basses doivent être posées à une certaine hauteur pour organiser la justesse que parfois, bizarrement, consciemment ou pas, il va finir par privilégier la stabilité d'une fréquence plutôt que l'éventuelle adaptation, c'est-à-dire que quitte à prendre une note trop haute, par rapport à ce que lui-même il aurait voulu, il faut mieux la garder, et les autres vont s'adapter. Ça peut arriver. Mais c'est aussi relatif aux autres personnalités, il y a des violoncellistes, dont je pense plutôt faire partie, qui sont quand même assez mobiles, flexibles... Moi, je ne suis pas d'un tempérament très ancré, tu vois, je suis assez flottant. Mais je connais des exemples qui répondent à ce qui je t'ai dit... Enfin, nous on appelle ça des déformations professionnelles !

CP : Alors ça ce serait plutôt des déformations propres non pas aux quartettistes mais aux chambristes, parce que ...

RM : Non, parce qu'en trio, le référent, c'est toujours le piano !

CP : ah oui..

RM : En quatuor, tu as vraiment l'obligation de responsabilité, vraiment, ça, pour le coup, c'est vraiment hyper fastoche dans le trio ! Rien que ça, ça divise par deux le temps de répétitions nécessaire. Le simple fait que le piano peut travailler tout seul chez lui, il arrive en répét., il a les notes, les autres ça cale leur justesse. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas un énorme travail d'homogénéité à faire et quelque part qui est encore plus exigeant du fait de l'éloignement et l'hétérogénéité des timbres, mais malgré tout, la justesse, c'est beaucoup plus facile...

EXTRAIT 3 :

Raphaël Merlin : Tu as la mobilité sur scène, par exemple, nous sommes disposés de telle manière que si le second violon et l'altiste veulent bouger trop, ils vont... On a tous un voisin immédiat, en fait ! On a une liberté de mouvements assez réduite par rapport aux solistes...

Camille Prost : Enfin, le premier violon et le violoncelle peuvent ouvrir quand même ?

RM : Ben oui mais encore, l'archet du violoncelliste, il va vers la droite, il ne va pas vers la gauche ! Il va vers l'altiste, donc il y a une juste distance à trouver.

[Pause de réflexion]

CP : Même la vue, je pense qu'elle est conditionnée ; à force d'avoir des jeux de regards... En fait, c'est comme s'il y avait une sorte d'empreinte. L'habitude fait, qu'à force, ton corps, ton geste, ton oreille sont conditionnés par ça... le mot « empreinte » est peut-être plus compréhensible !

RM : Toutes ces choses là appartiennent à ce qu'on disait tout à l'heure : les quatuors, quand ils sont vraiment formés, il en émane quelque chose, sur scène, de visible : cette correspondance avec les regards, les mouvements, les déplacements,

la manière dont les musiciens s'assoient et trouvent la juste distance, tout ça se joue à quelques centimètres et pourtant on sent qu'ils y sont très sensibles. De la même manière que des fois, un musicien va vouloir se réaccorder alors que tout le monde dans la salle entend une quinte qui est parfaitement juste : « pourquoi il veut corriger ça ? », et ça, c'est peut-être parce que sa résonnance osseuse n'est pas satisfaite ! Les névroses s'entrechoquent et éventuellement s'annulent ou se résolvent mais elles s'exacerbent aussi beaucoup, et ça, ça n'a rien à voir avec le quatuor, spécifiquement, être musicien, si on veut travailler beaucoup, si on est ambitieux, si on est inspiré et si l'on veut développer quelque chose, on amène forcément ce problème là avec nos dispositions... ça, c'est propre à l'art. Ce sont des dommages collatéraux, en tout cas, dans le quatuor, tu assistes à cela, tu vois ton collègue obsédé par quelque chose. Selon le rapport de force qui est à l'œuvre, soit tu ne vas pas oser donc tu perds du temps le temps que ... ou alors tu contestes : « écoute, tu vois bien que tu fais perdre du temps à tout le monde... » Ce n'est pas facile, on souffre beaucoup, quand même !

CP : oui. J'entends, j'entends ...




RM : Mais en même temps, on a des satisfactions rarissimes et immenses ! On ne peut pas s'en plaindre !

CP : Et vous les transmettez !

ANNEXE 13 :

LES QUATUORS PEINTS PAR MAX OPPENHEIMER

Tableau préparatoire à l'analyse plastique comparée :

	<i>Quartet Poster :</i> Affiche pour le Kunstsalon Wolfsberg	<i>Klingler Quartett</i>	<i>Rosé Quartett</i>
Ordre de présentation dans le cadre de cette étude	Œuvre N°1	Œuvre N°2	Œuvre N°3
Reproduction			
Date	1915	1917	1924
Lieu d'exposition	MOMA, New-York	Musée du Belvédère, Vienne	Stadtgeschichtliches Museum, Nuremberg
Dimensions	71,7 X 96,5 cm	70 X 80 cm	140 X 130,5 cm
Matériau et technique	Lithographie	Huile sur toile	Huile et tempéra sur toile
Informations complémentaires	Affiche pour le salon Wolfberg de juin 1915 elle est signée Mopp, surnom du peintre.	Il existe également une lithographie de 1920 (65,5X 64 sur feuille de 78,3 X 70 cm) réalisée à partir de cette œuvre.	Portait du quatuor Rosé, illustre ensemble viennois.

RÉPERTOIRE

COMPOSITEURS ÉVOQUÉS ET LEURS ŒUVRES POUR QUATUOR A CORDES

Les compositeurs sont classés par ordre alphabétique. Nous précisons que les années entre parenthèses correspondent à l'année de composition de l'œuvre.

JUAN ARRIAGA : 1806-1826

- *Quatuor à cordes tema variado en cuarteto* en fa majeur, *Opus 17* (1820)
- *Quatuor à cordes La Hungara - variationes* en ré majeur, *Opus 23* (1822)
- *Quatuor à cordes n°1* en ré mineur (1824)
- *Quatuor à cordes n°2* en la majeur (1824)
- *Quatuor à cordes n°3* en mi bémol majeur (1824)

BÉLA BARTÒK : 1881-1945

- *Quatuor à cordes n°1* (1909)
- *Quatuor à cordes n°2* (1915-1917)
- *Quatuor à cordes n°3* (1927)
- *Quatuor à cordes n°4* (1928)
- *Quatuor à cordes n°5* (1934)
- *Quatuor à cordes n°6* (1939)

Nous mentionnons également deux œuvres de jeunesse : le *Quatuor en fa majeur* de 1898 et le *Scherzo in Sonatenform* pour quatuor en fa mineur de 1900.

FLORENCE BASCHET : NÉE EN 1955

- *StreicherKreis*, Quatuor augmenté, 2008.

LUDWIG VAN BEETHOVEN : 1770-1827

Opus 18 (1798-1800) :

- *Quatuor à cordes n°1*, en fa majeur, *opus 18 n°1*
- *Quatuor à cordes n°2*, en sol majeur, *opus 18 n°2*
- *Quatuor à cordes n°3*, en ré majeur, *opus 18 n°3*
- *Quatuor à cordes n°4*, en do mineur, *opus 18 n°4*
- *Quatuor à cordes n°5*, en la majeur, *opus 18 n°5*
- *Quatuor à cordes n°6*, en si bémol majeur, *opus 18 n°6*

Les quatuors Razoumovski : opus 59 (1805-1806) :

- *Quatuor à cordes n°7*, en fa majeur, *opus 59 n°1*
- *Quatuor à cordes n°8*, en mi mineur, *opus 59 n°2*
- *Quatuor à cordes n°9*, en do majeur, *opus 59 n°3*
- *Quatuor à cordes n°10*, en mi bémol majeur, *Les Harpes*, *opus 74* (1809)
- *Quatuor à cordes n°11*, en fa mineur, *Serioso*, *opus 95* (1810)
- *Quatuor à cordes n°12*, en mi bémol majeur, *opus 127* (1823-1824)
- *Quatuor à cordes n°13*, en si bémol majeur, *opus 130* (1825-1826)
- *Quatuor à cordes n°14*, en do dièse mineur, *opus 131* (1826)

- *Quatuor à cordes n°15*, en la mineur, *opus 132* (1825)
- *Quatuor à cordes n°16*, en fa majeur, *opus 135* (1826)
- *Grosse Fuge*, quatuor en si bémol majeur, *opus 133* (1825-1826) : ancien dernier mouvement de *l'opus 130*.

ALBAN BERG : 1885-1935

- *Quatuor opus 3* (1909-1910, rév. 1924)
- *Suite lyrique* pour quatuor à cordes (1925-1926)

LUIGI BOCCHERINI : 1743-1805

Luigi Boccherini est l'un des premiers compositeurs à avoir composé pour cette formation spécifique. Sa production est considérable (91 quatuors) et se situe au moment de la constitution même du genre.

- *Opus 2* (1761) : comportant 6 quatuors
- *Opus 8* (1769) : 6 quatuors
- *Opus 9* (1770) : 6 quatuors
- *Opus 15* (1772) : 6 quatuors
- *Opus 22* (1775) : 6 quatuors
- *Opus 24* (1776-1778) : 6 quatuors
- *Opus 26* (1778) : 6 quatuors
- *Opus 32* (1780) : 6 quatuors
- *Opus 39* (1787) : 1 quatuor
- *Opus 41* (1788) : 2 quatuors
- *Opus 42* (1789) : 2 quatuors
- *Opus 44* (1792) : 6 quatuors
- *Opus 48* (1794) : 6 quatuors
- *Opus 52* (1795) : 4 quatuors
- *Opus 53* (1796) : 6 quatuors

JOHANNES BRAHMS : 1833-1897

- *Quatuor n°1 à cordes, opus 51 n°1* (1873)
- *Quatuor n°2 à cordes, opus 51 n°2* (1873)
- *Quatuor n°3 à cordes, opus 67* (1876)

ELLIOTT CARTER : 1908-2012

- *Elegy*, version pour quatuor (1946)
- *Quatuor n°1* (1950-1951)
- *Quatuor n°2* (1959)
- *Quatuor n°3* (1971)
- *Quatuor n°4* (1985)
- *Fragment* pour quatuor (1994)
- *Quatuor n°5* (1995)
- *Fragment n°2* pour quatuor (1999)

DMITRY CHOSTAKOVITCH : 1906-1975

- *Deux pièces pour quatuor* (1931)
- *Quatuor à cordes n°1* en do majeur, *opus 49* (1938)
- *Quatuor à cordes n°2* en la majeur, *opus 68* (1944)
- *Quatuor à cordes n°3* en fa majeur, *opus 73* (1946)
- *Quatuor à cordes n°4* en ré majeur, *opus 83* (1949)
- *Quatuor à cordes n°5*, en si bémol majeur, *opus 92* (1952)
- *Quatuor à cordes n°6* en sol majeur, *opus 101* (1956)
- *Quatuor à cordes n°7* en fa dièse majeur, *opus 108* (1960)
- *Quatuor à cordes n°8* en do mineur, *opus 110* (1960)
- *Quatuor à cordes n°9* en mi bémol majeur, *opus 117* (1964)
- *Quatuor à cordes n°10* en la bémol majeur, *opus 118* (1964)
- *Quatuor à cordes n°11* en fa mineur, *opus 122* (1966)
- *Quatuor à cordes n°12* en ré bémol majeur, *opus 133* (1968)
- *Quatuor à cordes n°13* en si bémol mineur, *opus 138* (1970)
- *Quatuor à cordes n°14* en fa dièse majeur, *opus 142* (1972)
- *Quatuor à cordes n°15* en mi bémol mineur, *opus 144* (1974)

SALIM DADA : NÉ EN 1975

- *Premier quatuor à cordes « Fine dell'Inizio »* (2009)
- *Miniatures algériennes* (2010)

CLAUDE DEBUSSY : 1862-1918

- *Quatuor à cordes en sol mineur, opus 10* (1893).

HENRI DUTILLEUX : 1916-2013

- *Ainsi la nuit* pour quatuor (1974-1976)

ANTONIN DVOŘÁK : 1841-1904

Dvořák a composé 18 pièces pour quatuor dont 14 quatuors *stricto sensu* :

- *Quatuor n°1, opus 2* (1862, rév. 1887)
- *Quatuor n°2* (1869-1870)
- *Quatuor n°3* (1869-1870)
- *Quatuor n°4* (1870)
- *Mouvement de quatuor en la mineur* (1873 ?)
- *Quatuor n°5, opus 9* (1873)
- *Quatuor n°6, opus 12* (1873)
- *Quatuor n°7, opus 16* (1874)
- *Quatuor n°8, opus 80* (1876)
- *Quatuor n°9, opus 34* (1877)
- *Quatuor n°10, opus 51 « slave »* (1878-1879)
- *2 valses* pour quatuor à cordes, *opus 54* (1880 ?)

- *Quatuor n°11, opus 61* (1881)
- *Mouvement de quatuor en fa majeur* (1881)
- *Les Cyprès pour quatuor à cordes* (1887)
- *Quatuor n°12, opus 96 « américain »* (1893)
- *Quatuor n°13, opus 106* (1895)
- *Quatuor n°14, opus 105* (1895)

GABRIEL FAURÉ : 1845-1924

- *Quatuor en mi mineur opus 121* (1923-1924)

MORTON FELDMAN : 1926-1987

- *Untitled String Quartet* (1950)
- *Structures pour quatuor* (1951)
- *Three pieces pour quatuor* (1956)
- *Quatuor à cordes n°1* (1979)
- *Quatuor à cordes n°2* (1983)

CÉSAR FRANCK : 1822-1890

- *Quatuor en ré majeur* (1889)

JOSEPH HAYDN : 1732-1809

Joseph Haydn (1732- 1809) a composé 69 œuvres pour quatuor à cordes (dont l'opus 103 inachevé), de 1757 à 1803, les premiers opus sont des *divertimenti* :

- *Opus 1* (1757-1759) comportant 6 *divertimenti*
- *Opus 2* (1760-1762) : 4 *divertimenti*
- *Opus 9* (1769-1770) : 6 *divertimenti*
- *Opus 17* (1771) : 6 *divertimenti*
- *Opus 20* (1772) : 6 *divertimenti*
- *Opus 33* (1781) : 6 quatuors
- *Opus 42* (1785) : 1 quatuor
- *Opus 50* (1787) : 6 quatuors
- *Opus 51*(1788) : *Les sept dernières paroles du Christ en croix*
- *Opus 54* (1788) : 3 quatuors
- *Opus 55* (1788) : 3 quatuors
- *Opus 64* (1790) : 6 quatuors
- *Opus 71* (1793) : 3 quatuors
- *Opus 74* (1793) : 3 quatuors
- *Opus 76* (1797) : 6 quatuors
- *Opus 77* (1799) : 2 quatuors
- *Opus 103* (1803) : 1 quatuor inachevé

LÉOŠ JANÁČEK : 1854-1928

- *Quatuor à cordes n°1, Sonate à Kreutzer*, (1923-1924).
- *Quatuor à cordes n°2, Lettres intimes* (1928).

FELIX J. L. MENDELSSOHN : 1809-1847

Félix Mendelssohn a composé 9 pièces pour quatuors, dont 7 quatuors à cordes *stricto sensu* :

- *15 Fugues* pour quatuor (1821)
- *Quatuor en mi bémol majeur* (1823)
- *Quatuor n°1, opus 12* (1829)
- *Quatuor n°2, opus 13* (1827)
- *Quatuor n°3, opus 44 n°1* (1837-1838)
- *Quatuor n°4, opus 44 n°2* (1837-1838)
- *Quatuor n°5, opus 44 n°3* (1837-1838)
- *Quatuor n°6, opus 80* (1847)
- *Andante, scherzo, capriccio et fugue* pour quatuor, *opus 81* (1827)

DARIUS MILHAUD : 1892-1974

- *Quatuor n°1 opus 5* (1912)
- *Quatuor n°2 opus 12* (1914-1915)
- *Quatuor n°4 opus 46* (1918)
- *Quatuor n°5 opus 64* (1920)
- *Quatuor n°6 opus 77* (1922)
- *Quatuor n°7 opus 87* (1925)
- *Quatuor n°8 opus 121* (1932)
- *Quatuor n°9 opus 140* (1935)
- *La reine de Saba* pour quatuor *opus 207* (1939)
- *Quatuor n°10 Birthday quartet opus 218* (1940)
- *Quatuor n°11 opus 232* (1942)
- *Quatuor n°12 opus 252* (1945)
- *Quatuor n°13 opus 268* (1946)
- *Quatuor n°14 et Quatuor n°15 opus 291* (1948-1949) : jouables ensemble en octuor ou séparément
- *Quatuor n°16 opus 303* (1950)
- *Quatuor n°17 opus 307* (1950)
- *Quatuor n°18 opus 308* (1950)
- *In memoriam Igor Stravinsky* pour quatuor *opus 435* (1971)
- *Etudes sur des thèmes liturgiques du Comtat Venaissin* pour quatuor *opus 442* (1973)

WOLFGANG AMADEUS MOZART : 1756-1791

Sont ici énumérées les œuvres pour quatuor à cordes qui furent achevées :

- *Quatuor n°1, K 80* (1770)
- *Divertimento, K 136* (1772)
- *Divertimento, K 137* (1772)
- *Divertimento, K 138* (1772)

- *Quatuor n°2, K 155 (1772)*
- *Quatuor n°3, K 156 (1772)*
- *Quatuor n°4, K 157 (1772-1773)*
- *Quatuor n°5, K 158 (1772-1773)*
- *Quatuor n°6, K 159 (1773)*
- *Quatuor n°7, K 160 (1773)z*
- *Quatuor n°8, K 168 (1773)*
- *Quatuor n°9, K 169 (1773)*
- *Quatuor n°10, K 170 (1773)*
- *Quatuor n°11, K 171 (1773)*
- *Quatuor n°12, K 172 (1773)*
- *Quatuor n°13, K 173 (1773)*

Les quatuors à cordes dédiés à Joseph Haydn :

- *Quatuor n°14, K 387 (1782)*
- *Quatuor n°15, K 421 (1783)*
- *Quatuor n°16, K 428 (1783)*
- *Quatuor n°17, K 458 (1784) : La chasse*
- *Quatuor n°18, K 464 (1785)*
- *Quatuor n°19, K 465 (1785) : Les dissonances*

- *Quatuor n°20, K 499 (1786) : Hoffmeister*
- *Adagio et fugue, K 546 (1788)*

Les quatuors dédiés à Frédéric Guillaume de Prusse :

- *Quatuor n°21, K 575 (1789)*
- *Quatuor n°22, K 589 (1790)*
- *Quatuor n°23, K 590 (1790)*

MAURICE RAVEL : 1875-1937

- *Quatuor à cordes en fa majeur (1902-1903)*

ANTONIN REICHA : 1770-1836

Ouverture générale pour les séances des quatuors ou Vérification de l'accord des instruments à cordes, exécutée par deux violons, alto et violoncelle, 1816.

Autres quatuors mentionnés par Francis Vuibert dans son *Répertoire universel du quatuor à cordes* :

- *Opus 9* comportant 6 quatuors à cordes (?)
- *Opus 48* : 3 quatuors (1808)
- *Opus 49* : 3 quatuors (1804)
- *Opus 52* : 1 quatuor (1808)
- *Opus 58* : 1 quatuor (1804-1805)
- *Variations sur un thème russe* pour quatuor (1805)
- *Opus 90* : 6 quatuors (?)
- *Opus 92* : « Quatuor scientifique » (1806)

- *Fugue sur le thème Les deux journées pour quatuor* (1808)
- *Opus 94* : 3 quatuors
- *Opus 95* : 3 quatuors

ARNOLD SCHÖNBERG : 1874-1951

Arnold Schönberg a composé 8 pièces pour quatuor à cordes et quatre fragments de quatuors (1904, 1926, 1927, 1949)

- *Presto* pour quatuor en do majeur (1895)
- *Scherzo* pour quatuor en fa majeur (1897)
- *Quatuor* en ré majeur (1897)
- *Quatuor n°1* en ré mineur *opus 7* (1904-1905)
- *Skizze* pour quatuor (1923)
- *Quatuor n°3, opus 30* (1927)
- *Vierstimmiger Spiegelkanon* pour quatuor en la majeur (création en 1932)
- *Quatuor n°4* (1936)

FRANZ SCHUBERT : 1797-1828

Nous ne comprenons pas dans cette liste les deux fragments de 1811 et 1812 :

- *Quatuor n°1, D. 18* (1812)
- *Quatuor n°2, D. 32* (1812)
- *Quatuor n°3, D. 36* (1812-1813)
- *Quatuor n°4, D. 46* (1813)
- *Quatuor n°5, D. 68* (1813)
- *Quatuor n°6, D. 74* (1813)
- *Quatuor n°7, D. 94* (1814)
- *Quatuor n°8, opus 168 D. 112* (1814)
- *Quatuor n°9, D. 173* (1815)
- *Quatuor n°10, opus 125 N°1, D. 87* (1813)
- *Quatuor n°11, opus 125 N°2, D. 353* (1816)
- *Quatuor n°12, D. 703* (1820) : *Quartettsatz*
- *Quatuor n°13, opus 29, D. 804* (1824) : *Rosamunde*
- *Quatuor n°14, D 810* (1824-1826) : *Der Tod und das Mädchen*
- *Quatuor n°15, opus 161, D. 887* (1826)
- *Quatuor n°16, D. 103* (1814) : un mouvement

ROBERT SCHUMANN : 1810-1856

Nous ne comprenons pas les fragments de 1839 :

- *Quatuor n°1, opus 41 n°1* (1849)
- *Quatuor n°2, opus 41 n°2* (1849)
- *Quatuor n°3, opus 41 n°3* (1849)

BEDŘICH SMETANA : 1824-1884

- *Quatuor à cordes n°1 « De ma vie » T 116* (1876)
- *Quatuor à cordes n°2 T. 131* (1882-1883)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: 1928-2007

- *Helikopter-Streichquartett* (1995)

IGOR STRAVINSKY: 1882-1971

- *Three pieces* pour quatuor à cordes (1914)
- *Concertino* pour quatuor à cordes (1920, rév. 1952)
- *Double canon in memoriam Raoul Dufy* pour quatuor à cordes (1959)

HEITOR VILLA-LOBOS : 1887-1959

- *Quatuor n°1* (1915)
- *Quatuor n°2* (1915)
- *Quatuor n°3* (1916)
- *Quatuor n°4* (1917)
- *Quatuor n°5* (1931)
- *Quatuor n°6* (1938)
- *Quatuor n°7* (1941)
- *Quatuor n°8* (1944)
- *Quatuor n°9* (1945)
- *Quatuor n°10* (1946)
- *Quatuor n°11* (1948)
- *Quatuor n°12* (1950)
- *Quatuor n°13* (1951)
- *Quatuor n°14* (1953)
- *Quatuor n°15* (1954)
- *Quatuor n°16* (1955)
- *Quatuor n°17* (1957)

ANTON WEBERN : 1883-1945

- *Quatuor 1905* (1905)
- *Langsamer Satz* pour quatuor (1905)
- *Rondo* pour quatuor à cordes (1906)
- *Cinq mouvements* pour quatuor, *opus 5* (1909)
- *Six bagatelles* pour quatuor, *opus 9* (1911-1913)
- *Quatuor Opus 28* (1936-1938)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

LIVRES ET ARTICLES

ARTUSI Giovanni Maria, *L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne* [1600] in *L'ombre de Monteverdi, la querelle de la nouvelle musique* (1600-1638), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

BAKTHINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BEAUQUEL Julia, POUIVET Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BERGSON Henri, *Œuvres*, Ed. du centenaire, Paris, PUF, 1963.

BERGSON Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 2012.

BERLIOZ Hector, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* [1843, rev. 1855], Paris, Ed. Henry Lemoine, 1952.

BLANCHÉ Robert, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979.

BLUM David, *L'art du quatuor à cordes : conversations avec le quatuor Guarneri*, Arles, Actes Sud, 1991.

BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et arts plastiques, Interactions au XXème siècle*, Paris, Minerve, 1998.

BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et Beaux-arts, de l'Antiquité au XIXème siècle*, Paris, Minerve, 1999.

BOUCOURECHLIEV André, *Beethoven* [1963], Paris, Seuil, 1994.

BOUCOURECHLIEV André, *Essai sur Beethoven*, Actes Sud, Arles, 1991.

BOUCOURECHLIEV André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

BOUISSOU Sylvie, GOUBAULT Christian, BOSSEUR Jean-Yves, *Histoire de la notation, de l'époque baroque à nos jours*, Paris, Minerve, 2005.

BRENET Michel, *Histoire de la symphonie à orchestre : depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement* [1923], Fac-similé reproduit par Ulan Press.

BRUNETERE Ferdinand, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature* [1899], Paris, Hachette, 1912.

BRUNETIERE Ferdinand, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature* [1890], Paris, Hachette, 1906.

BUCH Estéban, *Le cas Schönberg, Naissance de l'avant-garde musical*, Paris, Gallimard, 2006.

BUCH Estéban, DUFOURT Hugues, HENNION Antoine, HIS Isabelle, KALTENECKER Martin, NICOLAS François, RANCIERE Jacques, *Penser l'œuvre musicale au XXème siècle, avec, sans ou contre l'histoire*, Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, 2006.

BUZON (de) Frédéric, « L'émergence du timbre dans la pensée musicale », <<http://www.musimediane.com/numero7/BUZON/index.html>>, revue *Musimédiane*, n°7, 2013.

- CAMPOS Rémy, « Jouer ensemble, une mutation des pratiques orchestrales », *Synchroniser/ synchronizing*, revue « Intermédialité » n°19.
- CERVANTES François et RUEL Francine, *Le dernier quatuor d'un homme sourd*, Montréal, Ed. Leméac, 1989.
- CHION Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, INA, Paris, Buchet/Castel, 1983.
- COHEN-LEVINAS Danielle, *Musique et Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- COURTOT Francis, *Brian Ferneyhough, Figures et dialogues*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- COURTOT Francis, « Mouvements, sons, gestes », demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/courtot.pdf, revue *Deméter*, Université de Lille 3.
- DAHLHAUS Carl, *L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Ed. Contrechamps, 1997.
- DARSEL Sandrine, *De la musique aux émotions : une exploration philosophique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- DAVIES David, *Art as performance*, Oxford, Blackwell, 2003.
- DECROISSETTE Françoise, GRAZIANI Françoise, HEUILLON Joëlle, *La naissance de l'Opéra, Euridice 1600-2000*, Collection Arts 8, Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DENIZEAU Gérard, *Comprendre et identifier les genres musicaux, vers une nouvelle histoire de la musique*, Paris, Larousse, 1997.
- DESPOIX Philippe, DONIN Nicolas, « Synchronisation, désynchronisation, le jeu intermédiaire des corps, des écritures et des instruments », *Synchroniser/ synchronizing*, revue « Intermédialité » n°19.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 2010.
- ELSTER Jon, *Le laboureur et ses enfants, deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Editions de Minuit, 1986.
- FABRE Florence, MULLER Robert, *Philosophie de la musique, Imitation, sens, forme*, Paris, Vrin, 2013.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1981.
- FOURNIER Bernard, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.
- FOURNIER Bernard, *Histoire du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 3 volumes :
 - volume 1 : *De Haydn à Brahms*, 2000.
 - volume 2 : *De 1870 à 1945*, 2004.
 - volume 3 : *De l'Entre-deux-Guerres au XXIème siècle*, 2010.
- FOURNIER Bernard, *Panorama du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 2014.
- FUMAROLI Marc (dir), *Anthologie. L'art de la conversation*, Paris, Dunod, 1997.
- GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE Gérard, JAUSS Hans Robert, SCHAEFFER Jean-Marie, SCHOLLES Robert, STEMPEL Wolf Dieter, VIETOR Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- GENEVOIS Hugues et VIVO (de) Raphaël, (dir) *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille, Ed. Parenthèses, 1999.

- GILSON Etienne, *Matières et formes, poïétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964.
- GLOCK Hans-Johann, *Qu'est-ce que la philosophie analytique ?*, trad. de l'anglais par Frédéric Ney, Paris, Gallimard, 2011.
- GOEHR Lydia, *The imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GOLDET Stéphane, *Quatuors du XXème siècle*, Paris, Ircam-Actes Sud, 1989.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles*, trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Hachette, 2008.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *L'Esthétique*, trad.fr. de S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.
- HODEIR André, *Les formes de la musique*, Paris, PUF, 1951.
- INGARDEN Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* [1928-1933], trad. de l'allemand par Dujka Smoje, Paris, Ed. C. Bourgeois, 1989.
- JANKELEVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par Jean-René Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Marie Vaysse, Paris, Gallimard, 1989.
- KERMAN Joseph, *Les quatuors de Beethoven* [1966], version française de Marcel Marnat, Paris, Seuil, 1974.
- KIVY Peter, *Introduction to Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 2008.
- KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être* [1984] trad. du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1989.
- LACOMBE Hervé, *Géographie de l'opéra au XXème siècle*, Paris, Fayard, 2007.
- LACOMBE Hervé, « Penser musicalement le cinéma : *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard », à paraître dans la revue *Filigrane*.
- LEVINSON Jerrold, *Contemplating Art, Essays in Aesthetics*, New-York, Oxford University Press, 2006.
- LEVINSON Jerrold, *L'art, la musique et l'histoire*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Ed. de L'Eclat, 1998.
- LEVINSON Jerrold, *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- LEVINSON Jerrold, *Music in the moment*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Sandrine Darsel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, sous le titre : *La Musique sur le vif, la nature de l'expérience musicale*.
- LEVINSON Jerrold, *What a Musical Work is*, *Journal of philosophy* n° 77, 1980, P. 5-28.
- MAHAIM Ivan, *Beethoven, Naissance et Renaissance des derniers quatuors*, en deux tomes :
 - Tome 1 : *Naissance et destinée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964.
 - Tome 2 : *Terre natale et trilogie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964.
- MALABOU Catherine, *la plasticité au soir de l'écriture*, dialectique, destruction, déconstruction, Paris, Ed. Léo Scheer, 2005.
- MARLIAVE (de) Joseph. *Les quatuors de Beethoven* [1925], Paris, Ed. R. Julliard, 1960.

- MARNAT Marcel, *Joseph Haydn, la mesure de son siècle*, Paris, Fayard, 1995.
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie* [1968], Paris, PUF, (9^{ème} éd.) 2001.
- MERLIN Christian, *Au cœur de l'orchestre*, Paris, Fayard, 2012.
- MICHAUD-PRADEILLES Catherine, *L'organologie*, Paris, PUF, 1983.
- MILLIOT Sylvette, *Le quatuor*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- PIGAILLEM Henri, *Stradivarius, Sa vie, ses instruments*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 2000.
- PISTONE Danièle, *La musique de chambre de 1870 à 1918* [1978], Paris, Champion, 1986.
- PLATON, *Œuvre complètes*, trad.fr. L. Robin, Paris, Gallimard, 1950.
- PLATON, *La République*, trad. fr. Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004.
- POIRIER Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, Étude de la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010.
- POUIVET Roger, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010.
- PROST Camille, « Musique et Philosophie. Que peut nous apporter une ontologie du quatuor à cordes ? », *Voces Intimae, le quatuor au rendez-vous des arts et des lettres*, Tournai, Wapica, 2013.
- PROST Camille, « Stendhal et le quatuor à cordes. Quel rôle accorder aux lettres d'un dilettante dans la construction d'une ontologie du quatuor à cordes ? » (à paraître dans un ouvrage collectif sur la critique musicale, dir. Timothée Picard).
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu* [1913 à 1927] Paris, Gallimard, La Pléiade, en 3 volumes, 1954.
- ROLLAND Romain, *Beethoven. Les grandes époques créatrices, II, Les Derniers Quatuors*, Genève, Ed. du Sablier, 1943.
- ROSEN Charles, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, [1971], trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 1978.
- ROSEN Charles, *Formes Sonate* [1988], trad. de l'anglais par Marie-Stella et Alain Pâris, Arles, Actes Sud, 1993.
- SABATIER François, *La Musique dans la prose française, des Lumières à Proust*, Paris, Fayard, 2004.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, 2005.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- SCHLOEZER Boris, de, *Introduction à J. S. Bach*, Paris, Gallimard, 1947.
- SCHÖNBERG Arnold, *Le Style et l'Idée* [1950], écrits réunis par Leonard Stein, trad. de l'anglais par Christiane de Lisle, Paris, Buchet/Castel, 1977.
- SENNETT Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010.
- SETH Vikram, *Quatuor [An equal music]*, 1999] trad. de l'anglais par Françoise Adelstain, Paris, Grasset, 2000.
- SÈVE Bernard, « Bords de l'œuvre musicale », <<http://www.aisthesisonline.it/bords-de-l%E2%80%99oeuvre-musicale/>>, revue *Aisthesis* n°2, 2011.
- SÈVE Bernard, *L'Altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002, rééd. 2013.

SÈVE Bernard, *L'Instrument de musique, une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, recension Peter Szendy « La condition musicale » et réponse de Bernard Sève dans *La vie des Idées*, mai 2013, < <http://www.laviedesidees.fr/La-condition-musicale.html>>.

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, [1992], trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Christine Noille, Paris, Ed. de Minuit, 1991.

STENDHAL, *De l'amour* [1822], Paris, Flammarion, 2014.

STENDHAL, *L'âme et la musique*, écrits sur la musique, (dir.) Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999.

SZENDY Peter, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Minuit, 2001.

SZENDY Peter, *Membres Fantômes, des corps musiciens*, Minuit, 2002.

VIGNAL Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.

ZEMACH Eddy, *La beauté réelle, Une défense du réalisme esthétique* [1997], trad. de l'anglais par Sébastien Réhault, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

REVUES ET USUELS

Cahiers du cinéma, revue n°355, janvier 1984 (Articles consacrés à *Prénom Carmen* et documents iconographiques).

Dictionnaire de la musique, dirigé par Marc Vignal, Paris, Larousse, 2005.

Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, dirigé par Roger Pouivet et Jacques Morizot [2007], Paris, Armand Colin, 2012.

Guide de la musique de chambre, dirigé par François-René Tranchefort, Paris, Fayard, 1993.

L'instrument de musique, n°11 de la revue *Methodos*, dirigé par SÈVE Bernard, 2011 <<http://methodos.revues.org/2473>>.

Musiques. Une encyclopédie du XXIème siècle, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, t.II, Arles/ Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2004.

Musiques. Une encyclopédie du XXIème siècle, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, t.V, Arles/ Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2007.

Répertoire du quatuor à cordes, Francis Vuibert, Ed. Proquartet, Paris, 2009.

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Londres, MacMillan Press, (3 volumes), 1985.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Cremona 1730-1750, nell'Olimpo della liuteria, Stradivari, Guarneri, Bergonzi, Fondazione Antonio Stradivari Cremona-La Triennale, Museo Civico « Ala Ponzzone », 27 septembre-19 octobre 2008.

Vienne Apocalypse Joyeuse 1880-1938, (dir) Jean Clair, Paris, Centre George Pompidou, 1986.

Vienne 1900, Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Paris, Grand Palais, 3 octobre 2005-23 janvier 2006.

Violons, Vuillaume, 1798-1875, un maître luthier français du XIXème siècle, Paris, Cité de la musique, Musée de la musique, 23 octobre 1998-31 janvier 1999.

DVD ET VIDEOS

Eclairage Intime, Ivan Passer, 1965, (s.l.n.d.).

Helicopter String Quartet, Karlheinz Stockhausen, réalisé par Frank Scheffer, Medici Arts, Ideale Audience International, 2008.

Le Quatuor :

- Dvd du Spectacle 1 : *Sur la corde rêve*, 2004, polyfolies, Sony.
- Dvd du Spectacle 2 : *Corps à cordes*, 2008, polyfolies, Sony.
- Dvd du Spectacle 3 : *Danseurs de cordes*, création 2011, 2012, polyfolies, Sony.
-

Prénom Carmen, Jean-Luc Godard, 1982, (s.l.n.d.).

Le Quatuor (A Late Quartet), Yaron Zilberman [2012], sorti dans les salles en France le 10 juillet 2013.

INDICES

INDEX RERUM

Nous précisons que les entrée « quatuor » et « ontologie » n'ont pas été retenues, elles auraient en effet fait référence à la plupart des pages de ce travail.

Altération, 74, 256-258, 260, 282, 292, 294-295, 297, 302, 353, 358

Alto, 19, 24, 26-27, 32-33, 41-45, 52, 88, 92, 97, 115, 146, 161, 164, 167, 195-196, 198, 209, 214-217, 219-220, 232, 236, 237, 248, 258, 261, 264-266, 270, 275, 285, 300, 311-312, 316, 326, 331, 338, 355

Canon, 16, 116, 121, 128, 130, 144, 172-178, 181, 188-189, 238, 253, 361

Choix, 71, 106, 110, 121, 140, 152, 154-161, 163-164, 207, 218, 235, 238, 245, 258, 304, 318, 333, 338, 351, 353, 361, 377

Classique, 11, 15, 21, 34-35, 43-44, 48, 53, 67, 79, 86, 97, 106, 116, 118, 121, 123-124, 127, 130, 139, 140, 146, 154, 161, 163, 172-173, 175-178, 180, 208, 211-215, 219-220, 243, 250, 252-253, 270, 278, 286, 290, 315, 345, 347, 360, 361

Concaténationisme, 79, 80, 81, 82, 84, 86, 88, 92

Concerto, 108, 121, 130, 131, 149-150, 161, 207-210, 212-213, 215, 229, 258, 267

Contraintes (compositionnelles), 105, 121, 151-152, 154-159, 163, 237, 245, 287, 361

Conversation, 43-44, 48-54, 56-57, 162

Corps, 14, 16, 73-74, 136-138, 251, 273, 282-286, 288-289, 290-298, 301-304, 306, 308, 314, 317, 319, 321-323, 329, 333, 339, 348-350, 353, 358-361

Cristallisation, 11, 15, 21, 34-35, 43-44, 48, 53, 67, 79, 86, 97, 106, 116, 118, 121, 123-124, 127, 130, 139-140, 146, 154, 161, 163, 172-173, 175-178, 180, 208, 211-215, 219, 220, 243, 250, 252-253, 270, 278, 286, 290, 315, 345, 347, 360-361

Dialogisme, 11, 43, 51-57, 118, 145, 172, 182, 249, 250, 337, 359, 361

Dialogue, 15, 22, 24, 43-44, 49-52, 54-57, 159, 161, 162, 164-165, 193, 195, 201, 207-208, 210, 236-237, 241, 249, 258, 287, 307, 311, 337, 355

Écoute, 7, 26, 57-58, 79-86, 88, 92, 241, 244, 246-247, 275, 295, 298, 301, 315, 317, 336, 348, 353, 358

Ensemble (d'instrumentistes), 13, 19-22, 25, 28, 31, 57, 61, 97, 118, 159, 161, 207, 214-215, 217-220, 240, 264-266, 312, 314, 319, 355

Formation, 11, 13-14, 16, 19-20, 22, 31, 42, 50, 57-58, 61, 65-66, 76-77, 93-95, 97, 103, 105, 111, 115-118, 121, 131-132, 146, 158, 159, 161, 162, 172, 198, 206, 208, 210, 214-215, 217-220, 223, 228, 230-231, 236-237, 240, 249, 252-253, 264, 266, 283, 290, 313, 319-320, 338, 350, 353, 358, 360

Forme, 11-12, 14, 16, 61, 80-82, 86, 88, 92, 121, 127-129, 131-152, 155-156, 160, 162-167, 171-172, 179, 181, 187, 190, 192, 198-199, 203, 208-209, 211-214, 217-218, 222, 227-229, 232-235, 238, 243, 246, 249,

250, 252, 253, 255, 270, 277-278, 281-283, 350, 353, 360

Genre, 11-16, 19-20, 22, 26, 31, 38, 41, 42, 50-58, 61, 66, 93-94, 100, 108, 114-118, 121, 122-135, 146-147, 149-152, 155, 158-159, 161-163, 168, 172-173, 175-179, 192-194, 197-200, 202f 124, 217, 220, 228-231, 236-238, 240, 245, 248, 250, 252-253, 282, 329, 331, 344, 347, 349, 350, 353, 355-358, 360

Geste, 7, 14, 16, 187, 251, 279-283, 289-291, 302-306, 308, 312, 313-320, 322-323, 329, 331, 333, 337, 339, 341-342, 344, 347, 348, 349, 353-356, 359

Histoire, 12-14, 19-20, 26-27, 29, 31, 41, 43, 53, 57-58, 60-62, 64, 68, 78-79, 93, 98, 99, 106, 11, 118, 124-125, 127-129, 144, 146, 150, 152, 161-162, 174-175, 177-178, 188, 192-194, 197-200, 204, 206, 210-211, 213-214, 218, 220, 228-231, 236, 241, 244-245, 248, 250, 252-253, 267, 270-271, 273, 282, 299, 348, 349, 352-353, 356, 358, 359, 360

Identité, 7, 8, 20, 23, 52, 67, 77, 78, 103, 113-114, 126, 131, 174-175, 194, 203, 213-214, 234, 236, 250, 252-253, 267-276, 281, 282, 348-351, 361

Instrument, 7, 10, 21, 26-28, 32-35, 42-43, 52, 59, 61-67, 71-77, 88, 94-98, 105-109, 118, 145-146, 159-160, 162, 164, 193, 199, 201, 203-204, 207-210, 212, 214-216, 218, 220, 224, 226-228, 230-232, 236-237, 242-243, 250, 256-276, 278, 281, 284, 287, 290, 292-295, 297, 299, 302-305, 307, 314-319, 323-326, 329, 331, 337, 339, 341-342, 346-348, 355-356, 358, 360

Littérature, 14, 48, 67, 80, 101, 118, 122-126, 175, 203, 208, 220, 226, 228, 240, 251

Main, 85, 107, 178, 222, 236, 237, 268, 279, 283, 285-292, 294-296, 301-305, 312, 317, 322-326, 329, 341, 346, 350, 358

Matière, 13, 16, 63, 133-140, 145-147, 150, 179, 190-191, 213, 228, 242, 247, 252-253, 256, 295, 302, 318, 329, 345, 360

Messe, 16, 130, 198, 200-203, 229

Musique mixte, 277-280, 348

Notation, 14, 106-111, 115, 271-272, 360

Opéra, 16, 108-109, 112, 118, 121, 130, 149, 163, 177, 202-206, 211, 217, 242-245, 258, 306

Paradigme, 9, 14, 53, 55, 59-61, 63, 115, 118, 121, 123, 207, 231, 347

Partition, 10, 15, 21, 69, 74, 993, 109-115, 118, 174, 176, 185, 221, 227, 246, 269, 272, 276-277, 281, 299, 302-304, 307, 315, 319, 323-327, 329, 333-334, 349

Plasticité, 14, 16, 190, 192-194, 197, 199-200, 203-206, 210, 229, 231, 235, 245, 248, 253, 256, 274-276, 285-286, 348-350, 353, 356, 359, 361

Potentialité, 11, 105, 187, 193, 219, 227, 231, 265, 267, 272-275, 282, 347-3348, 350, 361

Quaternité, 32, 41, 57, 118, 121, 323, 355, 361

Quatuor augmenté, 280-281

Quintette, 42, 121, 214-215, 258, 264, 279, 300

Répertoire, 11, 13-14, 16, 19-22, 68, 86, 93, 107-108, 111-118, 173-177, 179, 200-201, 215, 217, 220-221, 252-253, 269, 273-274, 290, 299, 338, 345, 347, 352-353, 358, 360

Rire, 176, 186, 338-339, 342, 344-347, 349

Stabilité ontologique, 78, 118, 146, 198-199, 203, 206, 214, 217-218, 229

Structure, 7, 10-11, 14, 16, 51, 54-55, 60, 62, 63, 66, 68-71, 78, 80-82, 93, 95, 98-99, 101, 118, 127, 131, 141, 144, 146-149, 151, 179, 199-200, 202, 216, 218, 228-229, 243, 249-250, 252-253, 259, 269-271, 273, 276, 287, 305, 348, 350-355, 358

Symphonie, 16, 39, 55-56, 85, 108-109, 128, 130, 133-134, 144, 146-149, 156, 161, 164-165, 177, 210-215, 217, 220, 229, 237, 258

Synchronisation/ désynchronisation, 243, 279-281, 308, 314, 317-319, 349, 355

Temps, 51, 73, 77-82, 84-85, 92-93, 98, 103, 105, 114, 118, 136, 138-143, 175-179, 190-193, 198, 202, 242-245, 247, 258-259, 273, 279-281, 295

Timbre, 13-14, 24, 32, 37, 55-57, 63, 65-67, 75, 88, 92, 106-107, 110, 137, 145-146, 159, 209, 215, 218-220, 224, 227, 236-237, 249-251, 256-260, 263-272, 274, 277, 281-282, 315, 321, 348, 350, 353-355, 358, 361

Trio, 16, 39, 42, 130-131, 146, 168, 170, 212, 218-222, 227-228, 283, 300, 312, 319, 359

Violon, 19-20, 24-27, 32-33, 35-36, 41, 43-45, 52, 72, 165, 167, 169, 171-172, 176, 193, 195-196, 198, 208-209, 214, 248, 256, 258, 261-266, 268-271, 275, 285, 298-300, 305, 308-312, 316, 325-326, 331, 334, 338, 341, 344, 355, 399

Violoncelle, 19, 24, 27, 32-35, 42-45, 52, 92, 95-97, 107-108, 115, 160-161, 165, 167-168, 194-196, 198, 209, 214-216, 219-220, 222, 224, 226-227, 232, 236-237, 248, 250, 258, 260-261, 263-266, 270, 275, 285-286, 291, 294, 298-300, 312, 314-316, 325-326, 331, 333, 338, 342, 344

INDEX NOMINUM

- ALAIN, 136
- ALBINONI, Tomaso, 161, 208
- ARGERICH, Martha, 295
- ARISTOTE, 123, 136, 360
- ARRIAGA, Juan, 12, 393
- AURIC, Georges, 220
- BACH, Carl Philippe Emanuel, 44, 164, 206, 211
- BACH, Jean-Christien, 211
- BACH, Jean-Sébastien, 61, 86, 128, 130, 141, 156, 207, 208, 220, 344
- BAKTHINE, Mikhaïl, 53, 54, 55
- BARTÓK, Béla, 13, 31, 38, 97, 158, 216, 221, 249, 393
- BASCHET, Florence, 15, 280, 281, 282, 383, 384, 385, 393
- BAUDELAIRE, Charles, 226
- BEAUQUEL, Julia, 11
- BEETHOVEN, Ludvig van, 11, 12, 15, 30, 31, 70, 120, 128, 130, 141, 149, 158, 176-186, 188, 193, 212, 213, 220, 231, 259, 272, 306, 307, 310, 312, 362, 393
- BELLAY, Joachim du, 80
- BERG, Alban, 13, 210, 235, 238, 394
- BERGALA, Alain, 307, 313
- BERGSON, Henri, 61, 136, 190, 191, 192, 242, 338, 339, 344, 345, 346, 347
- BERLIOZ, Hector, 32, 66, 97, 128, 130, 173, 213, 215, 240, 271
- BERNHARD, Philippe, 372
- BISCHOF, Andrea, 333
- BIZET, Georges, 306
- BLUM, David, 23, 25, 27
- BOCCHERINI, Luigi, 15, 163, 394
- BOÈCE (Anicius Manlius Severinus BOETHIUS), 63
- BONONCINI, Giovanni Battista, 208
- BORODINE, Alexandre, 213
- BOSSEUR, Jean-Yves, 106-110
- BOUCOURECHLIEV, André, 13, 53, 54, 106, 238, 258, 259, 270
- BOUISSOU, Sylvie, 106-110
- BOULEZ, Pierre, 37, 267
- BRAHMS, Johannes, 12, 213, 216, 394
- BRENET, Michel, 211
- BREVAL, Jean-Baptiste, 161
- BRISSON, Luc, 59
- BRUCKNER, Anton, 66, 202, 213, 216
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, 123-126
- BUCH, Esteban, 232
- BUZON, Frédéric de, 63, 257
- CACCINI, Giulio, 204
- CADOZ, Claude, 302, 303, 305, 306
- CAGE, John, 238, 245, 277
- CAMORS, Jean-Claude, 338, 344

CAMPOS, Rémy, 279

CANONNE, Clément, 16

CAPRON, Nicolas, 161

CARTER, Elliott, 52, 53, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 394

CERVANTES, François, 18

CHAUSSEON, Ernest, 213

CHEVALIER, Franck, 22, 194, 377

CHION, Michel, 93, 256, 257, 275, 348

CHOPIN, Frédéric, 128, 267

CHOSTAKOVITCH, Dmitri, 31, 86, 179, 214, 220, 238, 394

COIN, Christophe, 331, 333-334

COLLINGWOOD, Robin George, 10

COMBE, Dominique, 122

COPPEY, Marc, 193, 374, 375

CORELLI, Arcangelo, 208, 219

CROCE, Benedetto, 136

DADA, Salim, 15, 16, 248, 249, 250, 359, 394

DAHLHAUS, Carl, 205

DALLEY, John, 23

DANGAREK, Roland, 307

DARSEL, Sandrine, 79, 93

DAVID, Félicien, 337

DEBUSSY, Claude, 13, 67, 128, 130, 394

DENIZEAU, Gérard, 127-129, 131, 252

DESPOIX, Philippe, 280

DETMERS, Maruschka, 312

DEWEY, John, 8

DONIN, Nicolas, 280

DUKAS, Paul, 213

DUSAPIN, Pascal, 31, 252

DUTILLEUX, Henri, 192, 395

DVOŘÁK, Anton, 12, 179, 213, 395

ELSTER, Jon, 152-158

FALLA, Manuel de, 67

FARHANG, Elireza, 240

FARINELLI, 343

FAURÉ, Gabriel, 192, 202, 214, 220, 396

FAY, Guillaume du, 128, 201

FELDMAN, Morton, 16, 245, 246, 247, 359, 396

FERNEYHOUGH, Brian, 238, 272, 353

FERRABOSKO, Alfonso, 159

FILTZ, Johann Anton, 161

FOCILLON, Henri, 134, 358

FONTAINE, Jean de la, 153

FOURNIER, Bernard, 12, 14, 21, 22, 24, 31, 33, 42, 43, 53, 57, 58, 162, 168, 171, 177, 178, 180, 181, 192, 193, 194, 232, 237, 238, 246, 277, 307, 338, 355, 356, 376

FRANCK, César, 35, 202, 213, 396

FRANCAIX, Jean, 209

FRÉDÉRIC GUILLAUME II, de Prusse, 194

FUMAROLI, Marc, 48, 49, 50, 51

GABRIELI, Giovanni, 160

GANEM, Pierre, 338

GENNETE, Gérard, 175

GEORGE, Stefan, 233, 379, 380

GEDALGE, André, 221

GILSON, Etienne, 10, 133-146

GIURIATI, Giovanni, 264

GLAZOUNOV, Alexandre, 213

GLINKA, Mikhaïl, 213

GODARD, Jean-Luc, 306-308, 312, 314, 318, 349

GOLDBERG, Itzhak, 322

GOODMAN, Nelson, 10, 110, 111

GOSSEC, François-Joseph, 211

GOUBAULT, Christian, 106-110

GURNEY, Edmund, 80

HAYDN, Joseph, 11, 12, 19, 43, 44, 46, 47, 48, 163, 164, 165, 167, 168, 172, 176, 193, 208, 212, 214, 216, 217, 231, 353, 359, 396

HANSLICK, Eduard, 61

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 61, 123-125, 136

HEINICH, Nathalie, 356

HINDEMITH, Paul, 95, 209

HÖBARTH, Erich, 333

HODEIR, André, 147, 227

HOLLIGER, Heinz, 355, 356

HONEGGER, Arthur, 214

IBERT, Jacques, 209

INGARDEN, Roman, 10

INDY, Vincent dř, 147, 213

JADIN, Louis Emmanuel, 377

JAFFRO, Laurent, 56

JANÁČEK, Leoš, 13, 31, 192, 206, 238, 397

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 56, 138, 228, 313

JENKINS, John, 159

JOLIVET, André, 209

JOSQUIN DES PRÉS, 128

KERMAN, Joseph, 180

KIRSCH, Max, 152-153

KOKOSCHKA, Oskar, 320-322

KUHN, Thomas Samuel, 60

KUNDERA, Milan, 157, 180, 181, 184-187, 189

LACHENMANN, Helmut, 193, 314-316

LACOMBE, Hervé, 193, 206, 267-269, 272, 274, 278, 307, 361

LACOMBE, Jean-Yves, 338

LALO, Édouard, 213

LARDEAU, Yann, 308, 314

LECLAIR, Jean-Marie, 208

LE ROY, Xavier, 314, 315, 317, 249

LEVINSON, Jerrold, 7, 10, 16, 67, 68, 69, 71, 75-82, 85, 86, 92, 93, 118, 146, 152, 303, 350-352, 359

LÉVI-STRAUSS, Claude, 283

LIGETI, György, 271

LISZT, Franz, 55, 67, 213

LOCATELLI, Pietro Antonio, 208

LONG, Zhou, 248

LULLY, Jean-Baptiste, 160, 211, 219

MACHAUT, Guillaume de, 128, 201

MAGNARD, Albéric, 213

MAHAIM, Ivan, 299

MAHLER, Gustav, 66, 165, 213, 215-217, 321, 326

MALABOU, Catherine, 190, 361

MALLARMÉ, Stéphane, 255

MANOURY, Philippe, 280

MARTINŮ, Bohuslav,

MASSIN, Marianne, 243

MAUSS, Marcel, 283-285, 301, 359

MENDELSSOHN, Félix, 12, 213, 220, 344, 397

MERLIN, Christian, 215, 216, 218

MERLIN, Raphaël, 297, 300-301, 386-390

MESSIAEN, Olivier, 95, 96

MICHAUD-PRADEILLES, Catherine, 261, 263

MILHAUD, Darius, 179, 209, 214, 397

MILLIOT, Sylvette, 158, 161, 163

MITTERER, Anita, 333

MONTEVERDI, Claudio, 204, 205

MOZART, Wolfgang Amadeus, 12, 128, 130, 172, 176, 194-196, 208, 212-214, 216, 220, 267, 344, 353, 397, 398

MUFFAT, Georg, 208

MUSY, François, 307

NECKER, Germaine, 51

NERI, Massimiliano, 160

NIETZSCHE, Friedrich, 244

OVIDE, 292

OPPENHEIMER, Max, 320-323, 329, 330, 347, 349, 391

PAGANINI, Niccolò, 343

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da, 128

PASQUIER, Bruno, 307

PERGOLESE, GIOVANNI BATTISTA, 205

PERI, Jacopo, 204

PINCHERLE, Marc, 263

PLATON, 59, 60

POIRIER, Alain, 235

POUILLAUDE, Frédéric, 296, 297, 359

POUIVET, Roger, 8, 9, 10, 11

POULENC, Francis, 202, 209, 270, 271

POURADIER, Maud, 111-116, 173-175, 361

PRAT, Jacques, 307

PRELJOCAJ, Angelin, 243-245

PROKOFIEV, Sergueï, 214
 PROUST, Marcel, 82-86

 RACHMANINOV, Sergeï, 213
 RAMEAU, Jean-Philippe, 205
 RAVEL, Maurice, 13, 214, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 359, 398
 REICHA, Antonin, 15, 176, 321, 337, 347, 349, 398, 399
 RICHTER, François-Xavier, 161
 RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai, 213
 ROLLAND, Romain, 120, 178, 362
 ROSÉ, Arnold, 326
 ROSEN, Charles, 147-150, 162, 347
 ROSTROPOVITCH, Mstislav, 303
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 205
 ROUSSEL, Albert, 213
 ROUSSEL, Myriem, 312
 RUEL, Francine, 18

 SAINT GEORGE, Joseph de (Chevalier de Saint George), 161
 SAINT-SAËNS, Camille, 213
 SCARLATTI, Domenico, 161
 SCHAEFFERT, Jean-Marie, 122-126
 SCHAEFFERT, Pierre, 93, 256, 257, 278, 348
 SCHIELE, Egon, 320-322
 SCHLOEZER, Boris de, 10, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 79, 86
 SCHUBERT, Franz, 12, 34, 67, 179, 213, 215, 220, 318, 399
 SCHÖNBERG, Arnold, 13, 16, 31, 141, 232, 233, 234, 235, 320, 359, 399
 SCHUMMAN, Robert, 12, 52, 213, 216, 399
 SENDEZ, Michel, 221
 SENNETT Richard, 286-292, 295
 SET, Vikram, 29, 30
 SÈVE, Bernard, 7, 62, 71-79, 82, 94, 95, 97, 98, 105, 118, 147, 150, 256, 261, 263, 292-297, 302, 304
 SHAFESTBURY, Anthony, 56
 SHUSTERMAN, Richard, 8
 SIBELIUS, Jean, 214
 SIMMENAUER, Sonia, 180
 SMETANA, Bedřich, 12, 38, 213, 399
 SOYER, David, 23
 STAËL, Germaine de, voir NECKER
 STAMITZ, Johann Wenzel Anton, 161, 211, 378
 STARKER, Janos, 303
 STENDHAL, 14, 43, 44, 51, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
 STEINHARDT, Arnold, 23
 STOCKHAUSEN, Karlheinz, 16, 240, 241, 242, 243, 244, 278, 359, 381, 400
 STRADIVARIUS (Antonio Stradivari), 26, 260, 266, 343
 STRAUS, Michel, 307
 STRAUSS, Richard, 216, 217
 STRAVINSKY, Igor, 12, 37, 67, 128, 130, 141, 156, 202, 209, 216, 221, 238, 400

STRIGGIO, Alessandro, 204

ZILBERMAN, Yaron, 30

SZENDY, Peter, 7, 236, 286, 287, 293,
301, 315,

TANSMAN, Alexandre, 220

TCHAIKOVSKI, Piotr Ilitch, 39, 220

TELEMANN, Georg Philipp, 208, 211

THOMAS (Saint Thomas), 136

TOLSTOÏ, Léon, 238

TORELLI, Giuseppe, 208

TREE, Michael, 23

VARÈSE, Edgard, 128, 130

VATELOT, Etienne, 27

VERCAMBRE, Laurent, 338

VIGNAL, Marc, 213

VILLA-LOBOS, Heitor, 15, 39, 40, 41,
179, 400

VITALI, Giovanni Battista, 160

VIVALDI, Antonio Lucio, 208, 211

VLADOVA, Tania, 303, 304

VUIBERT, Francis, 19, 398

VUILLAUME, Jean-Baptiste, 26, 261

WAGNER, Richard, 216, 245, 271

WEBER, Anton, 13, 86, 87, 88, 89, 90,
91, 156, 238, 320, 330, 400

WOLTERSTORFF, Nicholas, 10

XENAKIS, Iannis, 238, 270, 272

INDEX OPERUM

Nous ne répertorions ici que :

- les œuvres qui ont été analysées en détails
- les œuvres dont des extraits ont été reproduits (partitions, tableaux...)

Pour les œuvres musicales simplement évoquées, se reporter au répertoire, p. 392-400.

BARTÒK, Béla,

- *Contrastes*, trio piano, violon et clarinette, p. 221
- *Quatuor n°6*, Premier mouvement, *Mesto*, p. 38

BASCHET, Florence, *Streicherkreis*, p. 280-282, 383-385

BEETHOVEN, Ludwig van,

- *Grande fugue*, p. 70
- *Quatuor n°16, opus 135, Lento Assai, cantante e tranquillo*, p. 310

BERG, Alban, *Concerto à la mémoire d'un ange*, p. 210

CARTER, Elliott,

- *Quatuor n°2*, p. 52-53, 365-367
- *Quatuor n°3*, p. 52-53, 368-369
- *Quatuor n°4*, p. 52-53, 370

DADA, Salim, *Quatuor n°1 Fine dell'Inizio*, p. 248-250

FELDMAN, Morton, *Quatuor n°2*, p. 245-247

FRANCK, César, *Quatuor en ré majeur*, mouvement IV, Finale, p. 35-36

GEORGE, Stefan, in *Siebente Ring* :

- *Litanei*, p. 233-235, 379 (trad.)
- *Entrueckung*, p. 233-235, 380 (trad.)

GODARD, Jean-Luc, *Prénom Carmen*, p. 306-314

HAYDN, Joseph,

- *Quatuor n°1, opus 33*, p. 46-47
- *Quatuor n°1 opus 77 : Allegro moderato, Adagio, Menuetto, Presto*, p. 162-172

HOLLIGER, Heinz, *Quatuor à cordes n°1*, p. 355-357

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p. 181-189

LE QUATUOR (ensemble humoristique), p. 338-347

- *Sur la corde rêve*, p. 342, 344-347
- *Corps à cordes*, p. 343-347
- *Danseurs de cordes*

LE ROY, Xavier, *More Mouvements für Lachenmann*, p. 314-318

MESSIEAN, Olivier, *Quatuor pour la fin du temps*, mouvement 1 « Liturgie de Cristal », p. 95-96

MOZART, Wolfgang Amadeus,

- *Quatuor opus n°21* en ré maj K. 575 (premier quatuor prussien), mouvements 1 et 4, p. 194-196
- *Trio des quilles* K. 498 pour piano, clarinette et alto, p. 220-221

OPPENHEIMER, Max,

- *Gustav Mahler dirigiert die Wiener Philharmoniker*, p. 321
- *Quartet Poster*, p. 323-324, 327-329, 391
- *Klinger Quartet*, p. 323, 325, 327-329, 391
- *Rosé Quartett*, 323, 326-329, 391
- *Webern* (portrait du compositeur), p. 330

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, p. 82-85

RAVEL, Maurice, *Trio avec piano*, p. 221-228

REICHA, Antonin, *Ouverture générale pour les séances des quatuors ou Vérification de l'accord des instruments à cordes*, exécutée par deux violons, un alto et un violoncelle, p. 176, 331-337

SCHÖNBERG, Arnold, *Quatuor n°2, opus 10* (quatuor avec voix), p. 232-235

SCHUBERT, Franz, *Quatuor n°14 « la jeune fille et la mort »*, *Andante con moto*, p. 34, 318-319

SCHUMANN, Robert, *Quatuor avec piano, opus 47, Andante Cantabile* (3^{ème} mouvement), p. 52

STENDHAL, *De l'Amour*, p. 95-105

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Helikopter-Streichquartett*, p. 240-245, 381 (schéma)

VILLA-LOBOS, Heitor, *Quatuor n°5*, premier mouvement, « poco andantino », p. 40-41

WEBERN, Anton, *Cinq pièces pour orchestre, opus 10* (pièce 1 et pièce 3), p. 86-92

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
--------------	---

PARTIE 1. Une ontologie de la formation instrumentale

CHAPITRE 1. LE QUATUOR À CORDES, UN OBJET TRIPLE	19
1. Présupposés définitionnels et théorisation du quatuor comme ensemble	19
2. Les caractéristiques essentielles du quatuor à cordes	32
3. L'équilibre dialogique propre au quatuor à cordes	43

CHAPITRE 2. QUAND LA QUESTION DE L'INSTRUMENT DE MUSIQUE ENTRE DANS LA SPHERE DE L'ONTOLOGIE	59
1. Enjeux méthodologiques : le quatuor comme paradigme ?	59
2. Pourquoi rêver d'une musique sans instrument ? ou le symptôme De Schloezer	61
3. Jerrold Levinson : quand l'instrument entre dans l'ontologie de l'œuvre musicale	67
4. Bernard Sève : quand l'instrument devient lui-même objet d'ontologie	71

CHAPITRE 3. INSTRUMENTS ET TEMPORALITE MUSICALE	77
1. Bernard Sève réunit là où Jerrold Levinson sépare	77
2. Le concaténationisme modéré de Levinson	79
3. Apports proustiens et nuances	82

CHAPITRE 4. L'AVENEMENT DU QUATUOR COMME FORMATION	95
1. Qu'est-ce qu'une formation instrumentale d'un point de vue philosophique ?	95
2. La cristallisation	99
3. « Au commencement était la prescription instrumentale » ou le XVIIIème siècle comme borne	105
4. La partition au sein d'une ontologie	110

PARTIE 2. Une ontologie du genre musical

CHAPITRE 1. QU'EST-CE QU'UN GENRE MUSICAL ?	122
1. Mise en perspective théorique	123
2. Deux contre-modèles : Hegel et Brunetière	124
3. Identités et logiques génériques	126

CHAPITRE 2. LE GENRE ET LA FORME	133
1. Une étude critique de <i>Matières et formes</i> de Gilson	133
2. Forme ou formes, archi-forme, forme structure et forme mouvement	147

CHAPITRE 3. LA CREATION D'UNE ŒUVRE MUSICALE OU LE CHOIX D'UN GENRE	152
1. Jon Elster et la question du choix, de l'intention et des contraintes en art, ou l'histoire du quatuor comme histoire des contraintes cristallisées	152
2. Application à notre objet d'étude : le phénomène de cristallisation aux origines du genre	158
3. Analyse du <i>Premier quatuor de l'opus 77</i> de Joseph Haydn	165
CHAPITRE 4. CRISTALLISATION, CANONS ET CLASSIQUES	173
1. Répertoire et canons	173
2. Les quatuors de Beethoven : une « canonisation » atypique en deux temps	177
3. La « canonisation » d'un art À l'autre ou l' <i>Opus 135</i> de Beethoven selon Kundera	180
CHAPITRE 5. LA PLASTICITE	190
1. Définition	190
2. La plasticité définie en ces termes est-elle réellement spécifique au quatuor ?	197
CHAPITRE 6. LA STABILITE ONTOLOGIQUE DU GENRE MUSICAL OU LE TEMPS DES CONFRONTATIONS	198
1. La messe	198
2. L'opéra	203
3. Le concerto	207
4. La symphonie	210
5. Le trio	218
CHAPITRE 7. LE CAS DU QUATUOR A CORDES MIS A L'ÉPREUVE OU LE TEST DE LA PLASTICITE	231
1. Quatuor 4 + 1 : Monstres de quatuors ou le nombre en question	232
<i>Second quatuor</i> de Schönberg, <i>Opus 10</i>	232
2. Stockhausen ou la fragmentation dans l'espace	240
3. Le <i>Second quatuor</i> de Morton Feldman ou l'étiement dans le temps :	245
4. Premier quatuor de Salim Dada : « <i>Fine dell' inizio</i> » :	248
PARTIE 3. Frontières ontologiques: limites timbrales et limites corporelles	
CHAPITRE 1. LE TIMBRE COMME LIMITE A LA PLASTICITE DU QUATUOR	256
1. définir le timbre	256
2. Le timbre spécifique du quatuor à cordes	260
3. identités et potentialités	267
4. Le cas de la musique mixte	277
CHAPITRE 2. LE CORPS DES QUARTETTISTES	283
1. Une lecture de Marcel Mauss : Techniques du corps et techniques à instruments	283
2. Richard Sennett : « Le développement linéaire de la main intelligente. »	286
3. Bernard Sève : la question de l'altération corporelle et la théorie des quatre corps :	292
3. Le corps quartettiste	297
	420

CHAPITRE 3. LE GESTE DU QUARTETTISTE A TRAVERS DEUX REGARDS : CELUI DU CHOREGRAPHE ET CELUI DU CINEASTE	302
1. Du corps au geste	302
2. L'œil de Godard : à l'affût des micro-gestes	306
3. L'œil de Xavier Le Roy ou l'idée de synchronisation	314
CHAPITRE 4. RADICALISATION DU GESTE MUSICIEN	320
1. Le geste fixé paradoxalement non figé	320
2. Analyse des gestes préparatoires	331
3. La gestuelle du quatuor et le rire	338
CHAPITRE 5. LE TIMBRE, LES CORPS ET LES GESTES PARACHEVENT LA CONTRUCTION ONTOLOGIQUE	348
1. Des analyses esthétiques aux structures	348
2. Une structure indiquée comme fondement	350
3. L'ontologie du quatuor comme ensemble structurel	353
CONCLUSION GÉNÉRALE	358
ANNEXES	363
ANNEXES DE LA PREMIERE PARTIE	364
ANNEXE 1 : <i>SECOND QUATUOR</i> , ELLIOTT CARTER	365
ANNEXE 2 : <i>TROISIÈME QUATUOR</i> , ELLIOTT CARTER	368
ANNEXE 3 : <i>QUATRIEME QUATUOR</i> , ELLIOTT CARTER	370
ANNEXE 4 : L'ÉCOUTE AU SEIN DU QUATUOR	372
ANNEXES POUR LA DEUXIÈME PARTIE	373
ANNEXE 5 : EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC MARC COPPEY	374
ANNEXE 6 : EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC BERNARD FOURNIER	376
ANNEXE 7 : EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC FRANCK CHEVALIER	377
ANNEXE 8 : L'ORCHESTRE DE MANNHEIM	378
ANNEXE 9 : LES DEUX POÈMES DE STEFAN GEORGE	379
ANNEXE 10 : <i>HELIKOPTER-STREICHQUARTETT</i> , K. STOCKHAUSEN	381
ANNEXES DE LA TROISIÈME PARTIE	382
ANNEXE 11 : <i>STREICKERKREIS</i> , FLORENCE BASCHET	383
ANNEXE 12 : EXTRAIT D'UN ENTRETIEN AVEC RAPHAEL MERLIN	386
ANNEXE 13 : LES QUATUORS PEINTS PAR MAX OPPENHEIMER	391

RÉPERTOIRE	392
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	401
INDICES	407
INDEX RERUM	408
INDEX NOMINUM	411
INDEX OPERUM	417

